

SALONKIMUSIIKKIOHJELMISTOT
Tapaustutkimus Kangasalan Salonkimusiikista

Satu Joki

Tampereen yliopisto

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Etnomusikologian Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2015

Tutkimukseni käsittelee salonkimusiikkina soitettuja kappaleita hienostoravintoloiden ohjelmistoissa 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle Helsingissä sekä Kangasalan Salonkimusiikki – tapahtumassa vuosina 1991-2004. Työn tarkoituksena oli tutkia, mitkä kappaleet ovat olleet soitetuimpia vertailemalla keskenään eri vuosikymmeniltä saatavilla olevia soitto-ohjelmia. Tutkimuksessa salonkimusiikkia tarkastellaan osana kulttuuria, joten huomionkohteena ovat olleet myös salonkimusiikin syntyyn kiinteästi liittynyt uusi yhteiskuntaluokka eli porvarit sekä heidän ajatusmaailmansa ja huvittelutapansa. Kokonaiskuvan muodostamiseksi käsittelen myös salonkimusiikin käyttöympäristöjä, esiintyjiä, yleisöä ja musiikillisia piirteitä.

Tutkimusaineiston vanhimman osan muodostaa Helsingin yliopiston arkiston erityinen pienpainatemateriaali, joka sisältää hienostoravintoloiden mainoksia 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle. Hotel Kämp, Operakällare ja Brunnhuset's Varieté julkaisivat ruokalistansa ohella illan aikana soitettavat kappaleet, jotka olen koonnut edustamaan historiallisen salonkimusiikin perusohjelmistoa. Näitä kappaletietoja olen täydentänyt mm. Helsingin kaupunginorkesteria edeltäneiden ja sen varhaisten kokoonpanojen konserttiohjelmilla. Kangasalan Salonkimusiikkia koskevat tiedot olen kerännyt työni ohella järjestäessäni ko. musiikkitapahtumaa Kangasalan kunnan työntekijänä. Kangasalan Musiikinystävien yhdistyksen nuottiluettelot, lehtiartikkelileikkeet ja kokouspöytäkirjat ovat olleet myös käytössäni. Haastattelin kahta henkilöä koskien salonkimusiikin historiaa Kangasalla.

Pro graduni vahvistaa Suomen populaarimusiikin historiaa käsittelevien tutkimusten muodostamaa käsitystä salonkimusiikkiohjelmistojen laajuudesta ja kansainvälisyydestä. Yksittäisiä suosittuja teoksia ei aineistosta selkeästi nouse esiin, mutta tietyt säveltäjät sekä kappaletyypit sen sijaan erottuvat suosikeiksi vuosikymmenestä toiseen. Salonkimusiikkiohjelmisto on pysynyt Kangasalan Salonkimusiikissa hyvin samankaltaisena kuin 1800-luvun loppupuolella eikä ohjelmistoon ole juurikaan hyväksytty uudempia sävellyksiä. Salonkimusiikin arvostuksessa on tapahtunut muutosta 1800-luvulta tähän päivään verrattuna.

Avainsanat: salonkimusiikki, populaarimusiikin historia

1. Johdanto	1
1.1. Kysymyksenasettelu.....	2
1.2. Aineisto	3
2. Salonkimusiikin synty ja piirteet.....	4
2.1. Uusi yhteiskuntaluokka – huvittelua ja sivistystä	4
2.1.1. Kotimusiikki – Liedertafel ja taffelipiano.....	4
2.1.2. Takaisin luontoon – Kesäpäivä Kangasalla.....	6
2.1.3. Kansallisuusaate ja valistusmusiikki.....	9
2.2. Salonkimusiikin DNA.....	11
2.2.1. Kappaletyytit	11
2.2.2. Piirteet ja estetiikka.....	13
2.3. Salonkimusiikkimarkkinat – populaarimusiikin lähteillä	16
2.3.1. Viihdyttävät ja hyvin kaupaksi menevät ketjumuodot.....	16
2.3.2. Kansanlaulupotpurit ohjelmistossa	17
2.3.3. Analyysi Svenska Folkvisor och Danser –potpurista.....	19
3. Salonkimusiikin käyttöympäristö.....	25
3.1. Historia.....	25
3.1.1. Kaupunginmuusikot ja musisoivat akateemiset.....	25
3.1.2. Sotilassoittokunnat ja upseerien seuralämä.....	26
3.1.3. Merkittäviä vierailuja – torvisoittoa Helsingin kesässä	28
3.1.4. Harrastajasoittokunnat ja sotilassoittajien perintö	29
3.2. Taidemusiikin instituutioiden vaikutus	33
3.2.1. Konsertoivien orkesterien ensiaskelia Helsingissä	33
3.2.2. Teatteriorkesterit – konsertteja, oopperaa, operettia ja väliaikamusiiikkia.....	35
3.2.3. Populäärikonsertit – välttämätön paha.....	37
3.3. Helsingiläisravintolat - ravintolamusiiikki ja muut huvimuodot	42
3.3.1. Hotel Kämp, huvittelevat herrat ja ravintolamusiiikki.....	43
3.3.2. Yhteenveto helsingiläisravintoloiden ohjelmistoista	45
4. ”Henkiinherääminen” - Salonkimusiikki Kangasalla.....	48
4.1. Kangasalan Musiikinystävät ry 1945-.....	48
4.1.1. Kangasalan musiikkielämää.....	48
4.1.2. Musiikinystävien toiminnan alkuvaiheet	50
4.1.3. Musiikinystävien salonkiorkesterin nuotisto	52
4.1.4. Musiikinystävien salonkiorkesterin ohjelmisto	55
4.1.5. Soitetuimmat teokset ja niiden piirteet.....	56
4.2. Kangasalan Salonkimusiikki 1991-2004	59
4.2.1. Tapahtuman kuvaus, esiintyjät ja järjestäjät – vertailua menneeseen	59
4.2.2. Konserttimiljö	61
4.2.3. Esiintyjät	62
4.2.4. Kangasalan Salonkimusiikin ohjelmisto	64
5. Yhteenveto ja johtopäätökset	67
Lähteet.....	72

1. Johdanto

Pro gradu -tutkielmani käsittelee salonkimusiikkia ja etenkin salonkimusiikkina soitettuja kappaleita. Eri vuosikymmeniltä saatavilla olevien soitto-ohjelmien sekä Kangasalan Salonkimusiikki -konserttisarjassa soitettujen kappaleiden kautta pyrin muodostamaan käsityksen siitä, mitkä kappaleet muodostavat salonkimusiikin perusohjelmiston. Huomioni kohteena ovat suosituimmat eli soitetuimmat kappaleet, jotka ovat säilyneet vuosikymmenestä toiseen salonkiorkesterien ohjelmistoissa ja kestäneet täten kulutusta läpi vuosisatojen aina tämän päivän Kangasalan Salonkimusiikkiin.

Salonkimusiikkikappaleen suosituksi tekeviä piirteitä tarkastelen lähemmin esimerkkiteoksen kautta (*Svenska folkvisor och danser*), joka on yksi vuosisatoja kulutusta kestäneistä suosikeista. Pyrin tutkimaan (salonki)musiikkia kulttuurissa, joten oman huomionsa saavat myös salonkimusiikin synty-ympäristö, moninaiset käyttöyhteydet sekä sitä esittäneet muusikot ennen ja nyt. Ehtikö edellisvuosisatainen salonkimusiikkiperinne hiipua kokonaan ennen Kangasalan Salonkimusiikki -tapahtumaa? Tähän kysymykseen haen vastausta tarkastelemalla Kangasalan Musiikinystävien yhdistyksen salonkiorkesterin historiaa, jonka ympärille musiikkitapahtuma muotoutui. Salonkikonsertteja tarkastelen työkokemukseni pohjalta kokonaisvaltaisesti. Huomion kohteena ovat konserttimiljö, esiintyjät, yleisö, väliaikatarjoilu ja kaikki ne yksityiskohdat, jotka tekevät salonkimusiikkikonsertista erityisen elämyksen. Jotta tämän päivän salonkimusiikkitapahtuman ymmärtäminen olisi mahdollista, olen perehtynyt laajasti sen historialliseen syntyäikaan 1800-luvun Helsinkiin.

Tämän lopputyön aihe muotoutui mielessäni osallistuttuani useana vuonna Kangasalan Salonkimusiikki -tapahtuman järjestämiseen kunnan kulttuuritoimen edustajana. Kunnan pienen kulttuuribudjetin näkökulmasta klassisen musiikin konsertin järjestäminen on taloudellinen riski, sillä Tampereen monipuolinen kulttuuritarjonta on vain 20 minuutin ajomatkan päässä eikä taidemusiikki kiinnosta suurta yleisöä. Historiallinen populaarimusiikki kuitenkin täytti kangasalalaiset salongit yleisöstä kesä toisensa jälkeen. Lippujen korkea hintakaan ei näyttänyt olevan este, kun yleisölle tarjoutui mahdollisuus päästä vieraaksi yksityiskäytössä oleviin kartanoihin ja kuulemaan lähietäisyydeltä Suomen tunnettuja oopperalaulajia. Voimakkaasti paikallishistoriaan sidoksissa oleva omaleimainen musiikkitapahtuma oli täten luonut jotakin erilaista ja kiinnostavaa verrattuna suurten konserttisalien tarjonnalle.

1.1. Kysymyksenasettelu

Katsaus Suomen populaarimusiikin historiaan paljastaa, että salonkimusiikkia pidettiin edellisvuosisadalla halventavana nimityksenä taidemusiikin tunnelmallisille ja virtuoosisille pikkukappaleille. Nykypäivän kuulijalle se edustaa kuitenkin vakavasti otettavaa musiikkia, jonka esittämiseen vaaditaan paljon taitoa. 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle mykkäfilmien, varietee-esitysten ja hienostoravintoloiden taustamusiikkina soineet wienervalssit ja marssit ovat Kangasalla pääosassa ja niitä hiljennytään kuulemaan. Salonkimusiikin arvostuksessa on täten tapahtunut muutosta ja sillä on erilainen asema tämän päivän Kangasalla.

Suhtautuminen salonkimusiikkiin on ollut ristiriitaista, mikä tekee siitä osaltaan mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Siitä kirjoitettaessa kielenkäyttö niin nykypäivän tutkijoiden kuin vaikkapa helsinkiläislehtiin 1800-1900-luvuilla konserttiarvosteluja kirjoittaneen kriitikon toimesta on ollut värikästä ja paikoin vähättelevää. Pienimuotoiset yleisöä miellyttävät ja suosituiksi tulleet teokset, joissa ei ole luotu musiikillisesti mitään uutta, eivät ole täyttäneet taidemusiikille asetettua kriteerejä eivätkä täten ole saaneet arvostusta osakseen. Moni tunnettu säveltäjä kuitenkin sävelsi ja sovitti tunnelmakuvia ja romansseja elättääkseen perheensä, välillä jopa salanimen turvin, jotta ei olisi leimautunut kriitikoiden silmissä. Monet edellisvuosisadalla soittaneet salonkiorkesterit koostuivat naismuusikoista, mikä osaltaan laski heidän soittamansa musiikin ”arvoa”.

Kuten tämän päivän populaarimusiikilla niin myös salonkimusiikilla oli suuri taloudellinen merkitys aikanaan, 1800-luvulta alkaen, jolloin siitä tuli uuden yhteiskuntaluokan eli porvarien viihde-elämän taustamusiikkia. Pianonsoitto oli suotava harrastus porvariskodin lapsille, ja nuottikaupan välityksellä levisi moni suosittu aaria helpotettuna sovituksena oopperoiden lavalta intiimeihin kotisalonkeihin. Kaupunginorkesterien ja teattereiden muusikot tienasivat iltaisin soittamalla ravintoloissa. Moni entinen sotilasmuusikko oli haluttu jäsen palvelusuransa jälkeen harrastajakokoonpanoissa ja he ottivat soitto-oppilaita. Monipuolisen ja laajan ohjelmiston soittaminen myös kehitti muusikoiden ammattitaitoa. Salonkimusiikilla elävöitettiin järjestöjen ja seurojen iltamia ja houkuteltiin asiakkaita hienostoravintoloihin.

Salonkimusiikilla on täten ollut suuri merkitys musiikin parissa työskenteleville ja sen avulla mahdollistettiin monen taidemusiikkielämyksen rahoitus. Edelleenkin kaupunginorkesterin keventävät ohjelmistoaan tunnetuilla klassisen musiikin kappaleilla tai soittavat tunnettuja elokuvasävelmiä yleisön houkuttelemiseksi. Salonkimusiikkina liikkeelle lähtenyt ilmiö, taidemusiikin tunnettujen teosten esittäminen, jatkuu edelleen. Tämän lopputyön tarkoituksena on

kerätä ”yksiin kansiin” tietoa salonkimusiikista ja tarkentaa käsitteen sisältöä ottamalla tarkasteluun salonkimusiikkina soitettut teokset: Mitä kappaleita on soitettu salonkimusiikkina helsinkiläisissä yläluokan musiikkitalaisuuksissa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa? Miten ohjelmisto muuttui? Mitä kappaleita on soitettu Kangasalla?

1.2. Aineisto

Salonkimusiikkiohjelmiston muutosta ja pysyvyyttä tutkin eri aikakausilta saatavilla olevan aineiston kautta. Helsingin yliopiston arkistosta saadut helsinkiläisravintoloiden soitto-ohjelmat edellisvuosisadalta ja viime vuosisadan alusta muodostavat aineiston vanhimman osan. Hajanaisia ohjelmatietoja olen kerännyt eri vuosikymmeniltä sanomalehtiarkistoista. Turun ja Varkauden Työväenyhdistysten nuottikirjojen kappaletietoja vertailen luvussa kolme.

Salonkiyhtye Arcuksen nuotisto on peräisin 1900-luvun alun Hotelli Tammerista Tampereelta, jossa esitettiin elävää musiikkia ruokailun yhteydessä. Kangasalan Musiikiystävät yhdistyksen nuotistoluettelo on kartutettu vuodesta 1945, ja yhdistyksen salonkiorkesterin esittämiä kappaleita on tiedossa vuosien 1945-1996 ohjelmalehtisistä. Kangasalan Salonkimusiikissa soitettut kappaleet 1996-2004 muodostavat salonkimusiikin ”nykyhetken”, johon mennessä ohjelmistoa ja käyttöyhteyksiä verrataan.

Lopputyön suunnittelu aloitettiin Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksen Populaarimusiikin historia –tutkimusprojektin yhteydessä, jonka tuloksena julkaistiin *Suomen musiikin historia* –kirjasarjaan *Populaarimusiikki* –teos (Jalkanen – Kurkela, 2003). Kirja käsittelee kattavasti Suomen populaarimusiikin historian vaihteita ja mm. salonkimusiikkia. Suomalaisen populaarimusiikin historian tutkiminen on ollut mahdollista Sven Hirnin (1997) ansiosta, joka on dokumentoinut laajasti Suomen Suuriruhtinaskunnan viihteen historiaa. Mm. Sven Hirn, Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela ovat tutkineet salonkimusiikkia monipuolisesti.

Kappaletietojen saaminen viime saatikka edellisvuosisadalta on erittäin haastavaa. Tämän tutkielman historiallisena aineistona on erityinen pienpainatearkiston lähdemateriaali, hienostoravintoloiden mainoslehtiset 1800-luvun loppupuolelta alkaen, joissa mainitaan ruokalistan lisäksi illan aikana soitettavat kappaleet. Nämä kappaleet olen kerännyt luetteloiksi sekä merkinnyt kunkin kappaleen viereen, jos se on mainittu useasti. Kangasalan Salonkimusiikissa ei ole julkaistu ohjelmia, sillä konsertit juonnetaan. Vuosilta 1991-2004 keräämäni konserttiohjelmat ylimääräisine ohjelmanumeroineen olen kirjannut ylös konserttipaikoilla sekä saanut esiintyviltä taiteilijoilta. Kangasalan Musiikinystävien yhdistyksen salonkiorkesterin soitto-ohjelmistoista olen kerännyt

tietoa vuosilta 1940-1988. Harvinainen lähdemateriaali yhdistettynä Kangasalan Salonkimusiikin historiaan tulevat täten ensi kertaa tallennetuiksi tutkielman muotoon.

2. Salonkimusiikin synty ja piirteet

2.1. Uusi yhteiskuntaluokka – huvittelua ja sivistystä

2.1.1. Kotimusiikki – Liedertafel ja taffelipiano

Tässä luvussa selvitän aluksi salonkimusiikin synty- ja käyttöympäristöä sekä porvarien keskuudessa vallinnutta ajatusmaailmaa. Salonkimusiikin DNA -luvussa tarkastelen salonkimusiikin tärkeimpiä musiikillisia ja kaupallisia piirteitä. Lopuksi analysoin yhden suosituksen kappaleen, joka edustaa salonkimusiikkia tyypillisimmillään.

Salonkimusiikin muotoutuminen liittyy kiinteästi 1800-luvun Euroopassa teollistumiseen ja kaupungistumiseen, ja sitä myöden vauraan keskiluokan syntyyn, joka erottui tavoiltaan säätyläisistä ja vauraudellaan alaluokista. Nousujohteinen porvaristo rakennutti käyttöönsä teattereita ja konserttitiloja, joissa romantiikan ajan teatteria ja musiikkia käytiin nauttimassa. Porvarillinen maku ja arvot hioutuivat Pariisin taidenäyttelyissä, kahvihuoneissa ja kodin seurustelutiloissa, ”salongeissa”, joissa ihannoitiin kotoisuutta ja intiimiyyttä kuvaavia taideteoksia. Taiteessa tätä pikkuporvarillista tyylikautta kutsutaan *biedermeieriksi* (maalauستاiteessa 1815-1850). Yksityiskohtaisissa interiöörimaalauksissa kuvattiin keskieurooppalaisen porvariskodin ylenpalttista sisustusta lukuisine koriste-esineineen. Pikkuesineillä ja viherkasveilla haluttiin synnyttää rauhaista ja hämyistä tunnelmaa, jonne perhe kokoontui lukemaan romaaneja tai musisoimaan. Kansanelämän todellisuus ja erämaaluonto olivat myös suosittuja aiheita. Maalauksissa niitä romantisoitiin samalla tavoin kuin kansanlauluja jalostettiin potpureiksi tai lainattiin konserttiteoksen teemaksi. Suomessa salonkimusiikki rantautui 1800-luvun alkupuolella yksityiskoteihin ja käyttömusiikiksi erityisesti hienostoravintoloihin. (Suomen musiikin historia I (SMH I), 391, Suuri Maailmanhistoria osa 11, 173-174)

Kotimusiisointi ja etenkin porvarisperheiden tyttärille suotava harrastus, pianonsoitto, yleistivät 1700- ja 1800-luvun taitteen molemmin puolin varakkaiden kauppiaiden, käsityöläisten, upseerien ja virkamiesten kodeissa. Kaupungeissa ja maaseudulla pappiloihin ja herraskartanoihin hankittiin yleisesti kosketinsoittimia, jotka 1700-luvun lopulla olivat usein ruotsalaisvalmisteisia klavikordeja ja myöhemmin taffelipianoja. Viipurin kanttorina vuosina 1766-1788 toimineen Johan Petter Lenningin kerrotaan hankineen lisätuloja antamalla klaveeri- ja nokkahuilutunteja sekä virittämällä porvariskotien soittimia. Pianosta muodostui keskeinen ystävä- ja sukulaispiirissä tapahtuvan musisoinnin elementti, jolla pystyi esittämään soolokappaleita, säestämään ja, jonka ympärille koottiin viuluista,

selloista ja puhaltimista pieni kokoonpano. Piano-viulu-sello -trion tekstuuri muodostui salonkimusiikin sovitusten perusrungoksi, jota pystyi laajentamaan obligatoäänien ja kaksinnosten avulla. Soittotaito kuului lähes yleissivistykseen, mutta muusikko oli vielä pitkään ei-toivottu ammatti porvariskodin lapsille. (SMH I, 248-249, 393-394, Sävelten maailma 1, 217, Jalkanen 2003)

2- ja 4-kädelle pianosovitettu kotiohjelmisto piti sisällään salonkimusiikin perusohjelmistoa: suosittuja lauluja, tansseja, marsseja, sävelmiä sekä sinfonia-, ooppera-, operetti-, ja balettimusiikkikatkelmia ja alkusoittoja. Laajemmasta teoksesta sovitettut katkelmat toimivat myös eräänlaisina mainoksina tehdyistä suurteoksista, ja kasvattivat täten musiikillista sivistystä. Helpotetut sovitukset saattoivat silti olla liian vaikeita harrastajalle, joten kotimusiikin alkuperäiseksi sävellysmuodoksi kehitettiin sonatiini, joka soveltui erityisesti opetustarkoitukseen yksinkertaisempaan ja teknisesti helpompaan kuin sonaatti. Huvittelun ohella salonkimusiikilla oli siis kasvatuksellinen tehtävä. (SMH I, 250, Jalkanen 2003, 21-23)

Perusohjelmistoa koteihin myi mm. tukholmalainen ja kuninkaallinen privilegioin turvattu, nuotinpainaja Olof Åhlström. Vuosina 1789-1835 hän julkaisi kokoelmaa *Musikaliskt tidsfördrif* (Musikaalista ajanvietettä), jossa oli suosittuja klaveeriteoksia, orkesteriteosten sovituksia, lauluja ja aarioita. Vuosina 1794-1832 ilmestyi kokoelma *Skaldestycken satte i musik*, jossa oli klaveerisäestyksellisiä lauluja. Lisäksi oli tarjolla käsinkirjoitettuja nuottikirjoja, joissa oli usein myös musiikkioppia. Erityisesti porvariston musiikkiseuroilla oli varaa tilata oppikirjoja ja nuotteja kokoonpanojensa käyttöön. Suomessa kustannustoiminta alkoi 1830-luvulla ja ammattimaistui 1840-luvulla Suomeen muuttaneiden saksalaisten muusikoiden toimesta. Ludvig Beuermann perusti Helsinkiin musiikkikaupan ja Viipurin haaraliikkeen, kustansi musiikkia ja myi nuottien ohella myös pianoja. Edellisvuosisadan vaihteessa alkoi Fazer kasvattaa asemaansa musiikkikaupan ja -kustannuksen saralla. Pääpaino oli kotimaisessa musiikissa ja oppikirjoissa. Oskar Merikannon ja Jean Sibeliuksen laulut ja pianokappaleet ovat muodostaneet huomattavan osan myynnistä. (SMH I, 250, Jalkanen 2003, 27-28)

Saksasta levinneeseen biedermeierlaiseen musiikkielämään kuuluivat kuorolaulu, ja Carl Friedrich Zelterin (vuonna 1808) perustaman mieslaulajapiirin nimestä alkunsa saanut *Liedertafel*. Miesseurue kokoontui syömään, juomaan ja laulamaan serenadeja, metsästys- ja juomalauluja, humoristisia ja isänmaallisia lauluja, joista valikoitui suosittuja seuralauluja. Liedertafelin taiteellinen tavoite ilmeni suurten kuoro-orkesteriteosten esittämisessä, mutta mieskuorotoiminnalla oli myös poliittisia tavoitteita. Ajatus yhtenäisestä Saksasta levisi isänmaallisen lauluohjelmiston myötä. Suomessa biedermeierin huippukauteen kuuluvat harrastajavoimin aikaansaadut oratorioesitykset ja 1852 vuonna esitetty

Fredrick Paciuksen ooppera *Kaarle-kuninkaan metsästys*, jonka ensiesityksen jälkeen vaadittiin yhteislauluksi *Maamme*. Isänmaallinen henki leimasi voimakkaasti myös Helsingissä ylioppilaiden kuorolaulua, jonka ohjelmiston kehitykseen ja tason nostamiseen Pacius oli voimakkaasti vaikuttanut *Akademiska Sångföreningenin* (Sääkseläiskapetin) kautta. Ohjelmistolla otettiin kantaa kielipolitiikkaan ja venäläistämiseen sensuurin rajoissa. Kuoroharrastus levisi valmistuneiden ylioppilaiden mukana heidän palatessaan kotiseuduilleen. Kansanvalistus ja yhdistystoiminta edistivät niin ikään kuoroharrastusta, ja liedertafel, isänmaallinen ohjelmisto ja ylioppilaslaulut tulivat osaksi käyttömusiikkia. Liedertafel-perinne elää edelleen kuorosten konserttien jälkeisissä illanistujaisissa, joissa lauletaan kuoron omaan käyttöön tarkoitettua ohjelmistoa yhteishenkeä lujittaen. (Jalkanen 2003, 80-82, SMH I, 348, 391-396)

David Tunley (2002) kuvaa kirjassaan *Salons, Singers and Songs* porvarit yhtenäiseksi luokaksi, joka mieluummin kokoontui huvittelemaan omiensa kesken. William Weber (2003) on puolestaan tutkimuksissaan todennut, että keski- ja yläluokan erilaiset eliitit nimenomaan lähestyivät toisiaan Lontoon, Wienin ja Pariisin konserttielämässä 1830-1840-luvuilla. Jane Fulcher (1987) on niin ikään tutkimuksissaan huomannut, kuinka eripuraisia yhteiskuntaluokkia yritettiin saada tulemaan toimeen keskenään Louis Véronin Pariisin Oopperassa, tosin huonoin tuloksin. Suomessa herrasväen piirit olivat 1800-luvulla keskieuropalaisiin verrattuna pienet ja yhteyksiä vaalittiin. Maalaispitäjällä kuten Kangasalla pyrittiin kokoamaan yhteen kaikki silmäätekevät. Liuksialan kartanon ja Urkutehtaan omistajien perheet kotimusisoivat yhdessä perheiden tyttärien kirjeenvaihdon mukaan. Salonkien polttavin keskusteluaihe, suomalaisuusaate, toimi joko yhdistävänä tai erottavana tekijänä yläluokan piireissä.

2.1.2. Takaisin luontoon – Kesäpäivä Kangasalla

Teollistumisen myötä sivistyneistön ja porvariston maailmankuva koki muutoksen. Vuoden- ja vuorokaudenaikojen rytmittämästä kansanomaisesta työkuulttuurista oli siirrytty tehtaan kellon täsmälliseen aikaan, jota määrittä ahkeruutta korostava protestanttinen työetiikka. Käsitys ympäröivästä luonnosta muuttui kaksijakoiseksi. Toisaalta se oli luonnonvarojen loputon varasto hyödynnettäväksi, toisaalta se romantisoitui mielikuvissa lintukodoksi, jonne paettiin kaupungin hälinää. Varakkaat porvarit omaksuivat aatellisilta tavan hankkia maatila, jonne muutettiin kesäksi. Kesänvietosta kehittyi porvarien keskuudessa 1800-luvulla erityinen maalaiselämää ihannoiva perinne retkineen ja leikkeineen. Tampereen konepajan (nyk. Tampella) johtaja Hermann Kauffmann kuvasi muistelmissaan kesähetken autuutta seuraavasti: ”Illan viiletessä istutaan kodikkaasti yhdessä, nautitaan olemassaolosta, keskustellaan minkä mistäkin, hyttysten hyristessä ja sammakoiden kevätlaulun kuullessa

lammikosta taikka koiran louskuttaessa etäisessä maalaistalossa. (...) Ei tehtaan pilli, ei junan eikä höyrylaivan vihellys, joka muistuttaisi uudesta ponnistelusta, häiritse nautintoa, rauhoittavasti ja idyllisesti kalkahtaa lehmänkello läheiseltä maantieltä, missä kotiin palaava karja säyseästi matkaa ohi.” (Valanto 1994, 19) (Kurkela 1986, 22, Willberg 1994, 21)

Tamperelainen varakas herrasväki alkoi muuttaa maalle kesästä nauttimaan ja puutarhakasveja viljelemään 1850-luvulle tultaessa. Ensimmäiset maaseutuhuvilat rakennettiin kaupungin lähelle -kuten piirilääkäri Carl von Bonsdorffin huvila Rauhaniemessä 1880-luvulla - sillä kesälomien puuttuessa perheenpään piti pystyä kulkemaan kaupunkiin töihin joka päivä. Kesäasunnoilla ei pidetty erillistä koti-irtaimistoa, joten koko omaisuus, painavaa pianoa myöten, kuljetettiin vaikeakulkuistenkin reitien päähän. Elintaso ja -tavat pyrittiin säilyttämään yhtä korkealla kuin kaupungissa asuttaessa. Vuosisadan vaihteen jälkeen huviloita rakennettiin yhä enemmän mm. Teiskoon ja Aitolahteen, kun uudet, isot ja nopeat höyrylaivat aloittivat säännöllisen laivaliikenteensä. Kangasalan Salonkimusiikin monet kotikonsertit on järjestetty vanhoissa kesähuviloissa. (Willberg 1994, 20-22, Valanto 1994, 10)

Hermann Kauffmann toi Tampereelle korkeatasoisen laivanrakennustekniikan, mikä mahdollisti tamperelaisen herrasväen kesäretket Näsijärvellä kauemmas saariin kuin soutuveneellä olisi uskallettu lähteä. Vuosina 1859-1910 Tampereen konepaja rakensi kaikkiaan 60 höyrylaivaa sisämaan vesiliikenteelle. Heinäkuussa 1859 pääsi Näsijärven ensimmäinen siipiraslaiva *Ahti* koematkalle, jolla mukana ollut Kauffmann muistelee seuraavasti: ”*Viisi Scharlinin veljestä, kaupungin soittokunta, joka oli otettu mukaan laivalle juhlan kunniaksi ja johon kuului viulu, alttoviulu, kornetti, klarinetti ja bassoviulu, päästeli keulassa porilaisten marssia, ja sen riemastuttavien sävelten raikuessa kapteeni komensi: ’eteenpäin, täys voima!’*.” Ensimatka ei sujunut kommelluksitta, mutta uusia laivaretkiä järvimaisemiin järjestettiin jatkossakin. (Valanto 1994, 7-8)

Juhannusaattona 1864 potkurilaiva *Storfurstenille* oli kutsuttu kaikki Tampereen herrasväkeen kuuluvat huvimatkalta Muroleen kanavalle, jonka korjaustyöt olivat valmistuneet. Matkalla soittivat em. ”musikantit”, ja laivalla tarjoiltiin kahvia ja punssia. Perillä työtarpeita varten rakennettu vaja oli koristeltu tanssilavaksi. Kauffmannin muisteluihin pohjaten kirjoittaa Juhani Valanto seuraavasti: ”*Sinne (Muroleen kanava) mentiin rivistönä, musiikki seuran etunenässä, ja siellä olivat isännät vastassa tervetuliaispuheineen ja tarjoilivat teetä, voileipiä, simaa ja muuta nauttimiskelpoista. Tarjoiluvehkeitä poistettaessa lähdettiin kauniina iltana katselemaan kanavaa, Muroleen koskea ja lähintä kaunista seutua, kunnes musiikin sävelet kutsuivat takaisin tanssimaan.*” (Valanto 1994, 8) Myöhään

illalla paluumatkalla kuunneltiin musiikkia, nautittiin kahvia ja liköörejä vanhemman väen vetäytyessä salonkiin ja nuorempien jäädessä kannelle. (Valanto 1994, 7-8)

Kangasalle matkailijoita houkuttelivat kansallisromanttiset harjumaisemat ja kartanoiden kuninkaallinen historia. Italiasta ja Saksasta asti saapui vieraita emäs- ja rautapitoisen Kuohun lähteen varaan rakennettuun terveyskylpylään, joka lopetti toimintansa vuosikymmenien jälkeen noin vuonna 1840. Toimintaa jatkoi Kangasalan Lepo- ja Matkailijakoti Osakeyhtiö, joka perustettiin matkailijavirran tilan tarvetta helpottamaan vuonna 1910. Vuosien ajan Lepokodissa lomaili monia Suomen eturivin kirjailijoita, säveltäjiä, taiteilijoita ja tiedemiehiä. (Lehtonen 2001)

Sen lisäksi että musiikkia vietiin luonnon helmaan, kauniit maisemat innoittivat runoilijoita ja säveltäjiä ylistämään teoksissaan luontoa. Kangasalan harju- ja järvmaisemat tekivät Zacharias Topeliukseen vaikutuksen vuonna 1853. Haralan harjulle tekemänsä retken seurauksena syntyi *Kanenrvan kukkia* –kokoelmaan runo, joka tunnettiin myös nimellä *Sylvias visa nr. 3*. Vierailtuaan myös Kangasalla Selim Gabriel Linsén sävelsi vuonna 1864 haikean romanssimelodian, joka Nils-Eric Fougstedtin mukaan tuo mieleen Franz Lisztin sinfonisen runon, *Les Préludesin*, sivuteeman. Alkuperäisestä naiskuorolaulusta tehtiin lukuisia sovituksia P.J. Hannikaisen suomentamille Topeliuksen kuudelle säkeistölle, joita on kuultu kestopuosikkina tähän päivään asti. Mieleenpainuvan melodian ja luontokuvauksen lisäksi sanoissa kiteytyvät kansallisen heräämisen pyhät arvot eli koti, uskonto ja isänmaa¹. Kotimuisoinnin perinnettä helpotetuin pianosovituksin edelleen jatkava *Suuri toivelaulukirja* –sarja esittäytyy ensimmäisessä osassa (1979) *koko perheen laulukirjaksi*, johon on pyritty valitsemaan *vain sellaisia (toive)lauluja, joilla on jo taattu sijansa Suomen kansan tai sen osan sydämessä*. Toimikunta epäilee *Kesäpäivä Kangasalla* –laulua jopa Suomen suosituimmaksi kuoro- ja yhteislauluksi. Tästä nykyisin Pirkanmaan maakuntalauluksi ylennetystä kesän tunnuslaulusta sävelsi Oskar Merikanto taitaville kotipianisteille neljä variaatiota sisältävän karaktäärikappaleen, joka ilmestyi vuonna 1898. Oskar Merikanto vieraili myös paljon Kangasalla, sillä Kangasalan Urkutehtaan historiaan kiinteästi liittynyt Tulenheimojen perhe oli hänen perhetuttujaan. *Kesäpäivä Kangasalla* kuuluu luonnollisesti Kangasallakin esitetyimpiin kappaleisiin. Em. laulun lisäksi Merikannon *Kesäillan valssi* ja *Kesäillan idylli* kuuluvat Kangasalan Salonkimusiikin ohjelmistoon. (SMHI, 442, SMH 2, 506, Kangasalan jouluku, 1964)

¹ Kolmessa ensimmäisessä säkeistössä pikkulintu – vertauskuvana ihmisen pienuudelle luomakunnassa – ihailee Längelmävetä, Roinetta ja Vesijärveä Haralan harjulla ”oksalta ylimmältä”. Lopuksi hän nöyränä kiittää Jumalaa kauniista isänmaastaan. Yleensä lauletaan 1., 5. ja 6. säkeistöä. Sylvia-lauluja Linsén sävelsi kaikkiaan 14.

2.1.3. Kansallisuusaate ja valistusmusiikki

Mullistuneen ihminen-luontosuhteen lisäksi Suomen metsien ja koskien ihailuun liittyi voimakas kansallinen herääminen 1850-luvulla. ”Alkuperäisen ja aidon” suomalaisuuden uskottiin löytyvän menneen ajan maalaiselämästä, sen musiikista ja runoudesta. Sellaisenaan vanha kansankulttuuri ei ollut salonkikelpoista, vaan se piti ensin jalostaa muotoon, joka täytti korkeakulttuurin taiteelle asettamat esteettiset ehdot. Kansanlaulut ja –tanssit lakkasivat ”elämästä” nuotinnettuina, molli-duuri-tonaliteettiin moniäänisiksi sovitettuina ja parafraasi tai potpuri muotoon liitettyinä, mutta taidemusiikin oppien mukaisina niistä tuli suosittuja kappaleita iltamien ja ravintolaorkesterien ohjelmiin. Samalla ne olivat hyviä välineitä nostattamaan isänmaallisuuden tunnetta ja opettamaan eurooppalaista taidemusiikkiperinnettä. Suurin osa sen hetkisestä maalais- ja työväen 1800-luvun viihteestä leimattiin kelvottomaksi romantiikan taidefilosofian lähtökohdista katsottuna eikä ansainnut tulla tallennetuksi perinnearkistoihin saati Kansanvalistusseuran nuottikirjoihin. Suullisen kansanperinteen tietoista jalostusta kansallisromanttisessa hengessä kutsutaan *folklorismiksi*. (Kurkela 1986, 21-23, 27-29)

Mielikuva itse kansankulttuurin tuottajista eli maaseudun ja tehtaiden työväestä romantisoitui niin ikään. J. W. Snellmannin ajatukset yhtenäisestä, autonomisesta ja vapaasta kansakunnasta innoittivat porvarit ja sivistyneistön kohottamaan ”lapsenomaisen” rahvaan sivistystasoa eli muokkaamaan heistä kaltaisiaan. 1800-luvun lopun kansanvalistushengessä papit, opettajat, tehtailijat ja lääkärit perustivat kansan kasvattamiseksi erilaisia luku- ja raittiusseuroja. Näiden yhteyteen perustettiin soitto-kuntia ja kuoroja, sillä musiikilla katsottiin olevan tärkeä rooli kasvatuksessa. Ohjenuorana kasvatukselle olivat kristillinen moraali ja etiikka, joiden pohjalta nuorten valvomattomissa olosuhteissa tapahtuva käyttäytyminen kuten yöjalassa käynti, ravintolaelämä ja tanssit, ja niiden yhteydessä käytetty musiikki, nähtiin synnillisinä. Tanssien yhteydessä sattuneet järjestyshäiriöt ja valistushenki raittiusaatteineen muuttivat lopulta tanssit verollisiksi tapahtumiksi. Kristilliseen etiikkaan kuului myös vähäosaisten auttaminen, mikä ilmeni varojenkeruuna mm. pääsymaksullisten hyväntekeväisyyskonserтин tai ohjelmallisten tanssilaisuuksien muodossa. Kansanvalistushenki vaikutti voimakkaasti myös Kangasalla, vielä toisen maailman sodan jälkeenkin, kun Kangasalan Musiikinystävien yhdistys perustettiin. (Kurkela 1986, 21-26, 35, SMH I, 225)

Valistusaate läpäisi koko yhteiskunnan kerroksineen. Musiikin soittimiseen ja kokoonpanoineen katsottiin olevan luokkaristiriitojen yläpuolella. Työväenliike eräänlaisena vastapoolina varakkaalle yläluokalle otti niin ikään ohjenuorakseen kansan sivistämisen ja hyväksyi soitto-kuntiensa ohjelmistoon

samaa, kansalliseen yhtenäisyyteen tähtäävää musiikkia kuin mitä hienostoravintoloissa kuunneltiin tai ylioppilaskuoroissa laulettiin. Taidemusiikin jalostuksen läpikäyneet suomalaiset kansanlaulut ilmensivät loppujen lopuksi enemmän kansainvälistä yhtenäiskulttuuria kuin ”suomalaisuutta”, jota fennomaanit tarvitsivat oikeuttaakseen toimintansa. Laulujen sanat ehkä olivat supisuomalaisen karkajon suusta, melodia sen sijaan saattoi olla jo toisinto naapurimaista. Yhdistyspohjaisen valistuksen pystyi halutessaan välttämään, mutta kansakoulun musiikkitunneilla eurooppalainen taidemusiikki-traditio tavoitti jokaisen kansalaisen. Yleisen elintason noustessa moni ennen varattomampi omaksui yläluokan elämäntyylin. (Kurkela 1986, 21-26, 29)

Porvarit ja muu sivistyneistö omaksuivat korkeakulttuurin taidekäsityksen – puhtaasta ja totuuteen pyrkivästä taiteesta, joka kehittyy koko ajan luoden uusia muotoja – monilta osin, mutta kuten Helsingin kaupunginorkesterin historia osoittaa, varakas herrasväki viihtyi parhaiten ”pinnallisen ja liioitellun” musiikin parissa eivätkä ilmaantuneet monilukuisina Robert Kajanuksen sinfoniakonsertteihin. Suosituimpia olivat kaupunginorkesterin populaarikonsertit ja kaupungintuen saamiseksi järjestetyt kansankonsertit, joilla Kajanus toivoi kasvattavansa suurta yleisöä sinfoniakonsertteihin. Varakkaalla porvaristolla oli oma ”totuutta pakeneva triviaaliviihteensä” (Kurkela 1986, 23), mikä oli taidemusiikin melodisimmasta ja tunteikkaammasta päästä, kotimusisoinnin ja ravintoloiden salonkiorkesterien ohjelmistojen kautta valikoitunutta aikansa hittimusiikkia. Porvariston viihdemusiikki edusti kuitenkin monelta osin korkeakulttuuria työvälle. (Kurkela 1986, 22-23, Tegen 1986, 14)

Autonomian ajan Suomessa porvareilla oli täten keskieurooppalaisten veljiensä tapaan halu saavuttaa aateliin, ylioppilaiden, virkamiesten ja upseeriston sivistystaso, mutta luoda omat huvittelun ja nautiskelun kriteerit. Pekka Jalkanen kutsuu näitä päällekkäin ja sisäkkäin toimivia rooleja sivistysporvarin ja huvittelevan porvarin rooleiksi. (Jalkanen 2003, 20, 55) Sivistysporvari osallistui sinfoniakonsertteihin, järjesti hyväntekeväisyystanssiaisia ja etsi suomalaisia juuriaan kansansävelmistä. Huvittelevan porvarin rooli oli kuitenkin voimakkaampi. Sinfoniakonsertteja huomattavasti monilukuisemmin osallistuttiin musiikillisesti kevyempiin populaarikonsertteihin, joissa oli pöytiin tarjoilua. Hienostoravintoloissa nautittiin ensisijaisesti seurustelusta ja ruuasta, jota säesti musiikki. Arkaaiset kansansävelmät muokattiin yleisölle helpommin nautittavaksi. Tämän kevyen käyttömusiikin päätehtävä oli viihdyttää ja luoda mielihyvää. Tunnelman virittämiseen tarvittavia kappaleita on mahdollista nimetä ravintolamusiikki- ja populaarimusiikkiohjelmista, joita voisi kutsua tuon ajan top20-hittilistoiksi. Näistä suosituimmista kappaleista on eroteltavissa yhteisiä piirteitä, jotka muodostavat viihdyttävän estetiikan kriteerit. Nämä kriteerit täyttävää musiikkia alettiin yleisesti kutsua salonkimusiikiksi. (Jalkanen 2003, 64)

2.2. Salonkimusiikin DNA

2.2.1. Kappaletyypit

Aiemmassa luvussa käsittelin salonkimusiikin synty- ja leviämisympäristöjä, ja salonkimusiikin käyttöä kansan sivistämisen ja isänmaallisuusaatteen levittämisen välineenä. Tässä luvussa tarkastelen ohjelmiston muodostavien kappaleiden piirteitä.

Salonkimusiikin monenlaiset esittäjät ja käyttöyhteydet sekä kuluneet vuosikymmenet antoivat kukin oman lisänsä ohjelmistoon. Salonkiohjelmiston perusrunkona voidaan kuitenkin pitää seuraavaa Pekka Jalkasen (2003, 64) muodostamaa jakoa: *1. alkusoitot 2. oopperafantasiat 3. konserttikappaleet 4. marssit ja tanssimusiikki*. Lajien järjestystä voidaan pitää myös jakona vakavammasta kevyempään tai arvokkaammasta vähemmän arvokkaaseen. Ensimmäisen ryhmän muodostavat oopperoiden, balettien ja operettien alkusoitot. Lisäisin ryhmään myös samaisten teosten finaalit. Ravintolamusiikkiohjelmista illan aloittaa usein joko alkusoitto tai marssi ja lopettaa finaali tai marssi. Konsertin ensimmäinen ja viimeinen kappale saavat eniten huomiota osakseen. Ne aloittavat ja päättävät musiikillisen rituaalin, ja ovat täten tärkeimmässä ja arvokkaimmassa asemassa.

Toisessa ryhmässä ovat oopperafantasiat, joissa on pienin taittein toisiinsa sidottuina ko. oopperan laulu- ja soitinosuuksia. Tarkennan ryhmän käsittämään kaikki ketjumuodot; kansanlaulusikermät, Strauss-potpurit, balettiparafrasit, ”melodiakukkakimput”² jne. Yhteistä näille kauniisti sidotuille sävelmäketjuille on eriluonteisen melodia-aineksen nopea vuorottelu, mikä piti kuulijoiden mielenkiintoa yllä. Jalkanen nimeää suosikkisävelmäpotpurit osuvasti ”ahmattiestetiikaksi” (Jalkanen 2003, 57). Perättäisten tuttujen kappaleiden tunnistaminen tuotti mielihyvää samalla tavoin kuin olisi ollut poimimassa lautaselleen herkkuja pitkästä seisovasta pöydästä. Potpureita salonkimusiikin sovitusmuotona käsitellään lisää salonkimusiikkimarkkinat -luvussa.

Kolmas ryhmä eli konserttikappaleet käsittää suurimman osan salonkiohjelmistosta. Siihen kuuluu sekalainen joukko erilaisia taidemusiikin pienimuotoisia laulu- ja soitinsävellyksiä. Moniosaisia teoksia kuten sinfonioita, konserttoja ja sonaatteja on oopperoiden tapaan pilkottu osiin erikseen esitettäväksi. Pääosa kappaleista edustaa romantiikan ajan musiikkia, ja niitä kutsutaan karakterikappaleiksi tai ohjelmamusiikiksi. Säveltäjää on tällöin inspiroinut jokin musiikin ulkopuolinen tekijä kuten luonto, runous tai tapahtuma. Kansainvälistä ohjelmistoa edustavat mm. Franz Schubertin liedit ja Frédéric Chopinin ja Franz Lisztin pianokappaleet. Oskar Merikannon, Jean Sibeliuksen, Toivo Kuulan, Erkki Melartinin tai Heino Kasken pienet teokset kuuluivat suomalaisen perusohjelmistoon.

² Melodibouquet ur ”Romeo ja Julia”

Kappaleiden nimet olivat kuvailevia: cavatina, berceuse, aubade, nocturne, barcarole, humoreski, elegia, idylli, balladi, serenade, romance, impromptu, souvenir jne.

Omaksi ryhmäkseen tai konserttikappaleiden alalajiksi voisi nimetä kansansävelmistä ja kaukaisista maanosista aiheensa saaneet teokset, sillä ne sisältävät usein länsimaisesta sävelkielestä poikkeavia elementtejä ja muodostavat täten erityisen tunnelmatekijän salonkiohjelmistossa. Musiikillisten ominaisuuksien lisäksi kansansävelmät teki suosituiksi ajan nationalistiset suuntaukset. Eurooppalaisista paikallistyyleistä esiin nousevat mm. venäläinen romanssi, ländler, schrammel, polkka, wienervalssi, unkarilainen mustalaismusiikki ja espanjalainen cachuca. (Jalkanen 2003, 25) Myös Balkan ja Lähi-itä innoittivat säveltäjiä, useimmin kuitenkin vain nimeämään teoksen eksoottisesti.

Etenkin mustalaisaiheiset teokset kuten *czárdák*set erottuvat ohjelmistossa. Johannes Brahmsin unkarilaiset tanssit sekä Emmerich Kálmánin ja Franz Lehárin menestysoperetit innoittivat muitakin säveltäjiä tarttumaan mustalaisaiheeseen. Wieniläisklassiselle perinteelle perustuva piano-viulu-sello-trio ja siitä kasvatetut kokoonpanot saivat haastajikseen Euroopan metropoleja ahkeraan kiertävät ”mustalaisyhtyeet”, venäläiset balalaikkaorkesterit ja italialaiset mandoliinikvartetit. Kaukaisempaa eksotiikkaa edustivat romanialaiset tariff-yhtyeet ja juutalaiset klezmeryhtyeet perinteisine soittimineen. Kansalliset kokoonpanot tekivät tunnetuksi omaleimaista musiikkiaan, ja niistä tuli osa salonkimusiikin perusohjelmistoa. Salonkien palvottu viuluvirtuoosi Niccolò Paganini sai seuraajakseen uuden taiturityypin, *primaksen*. (Jalkanen 2003, 60-63)

Marssit ja tanssimusiikki muodostavat neljäntenä kategoriana myös laajan teosryhmän. Ne voidaan tämän lopputyön yhteydessä jakaa eri luokiksi, sillä niiden tehtävä salonkiohjelmistossa on erilainen. Marsseja käytettiin aloittamaan ja lopettamaan illan konsertti- tai ravintolamusiikkiohjelma, ja niitä harjoiteltiin useampia ohjelmistoa varten. Tanssimusiikin vaihteleva sijoittelu ohjelmassa vastasi konserttikappaleiden asemaa. Marssien runsaus liittyy kansansävelmäsovitusten tapaan kansallisuusaatteeseen. Myös sotilassoittokuntien entiset soittajat toivat mukanaan marssiohjelmistoa. Sotilassoittokuntien merkityksestä kerrotaan enemmän luvussa kolme. *Porilaisten marssi* päätti usein mm. Kämpin ravintolamusiikkiohjelman 1890-luvulla. Tanssimusiikki sisältää vanhempia kontratansseja ja poloneeseja, ja tuoreempia paritansseja, jotka edustivat huvittelevan porvarin uutta seurustelumuotoa. Valssit, masurkat, katrillit ja polkat löytyvät teoksien niminä myös konserttikappaleiden joukosta. Emil Waldteufel, Ivan Ivanovici ja Johann Strauss nuorempi ja vanhempi olivat valssien säveltäjistä soitetuimpia. Salonkiohjelmiin omaksuttiin jonkin verran aikansa uutuusmusiikkia kuten John Philip Sousan marsseja, ragtimea ja cakewalkeja. 1910-luvulla muotiin tulivat one- ja

twostep ja foxtrot, mutta niiden osuus jäi salonkiohjelmistossa pieneksi. Tangosta sen sijaan tuli suosittu. Salonkiohjelmistossa näihin päiviin on kestänyt Austin Egenin tango-lied *Zigeuner du hast mein Herz gestohlen*. Tangon rytmikka oli peräisin afrikkalaisen ja eteläamerikkalaisen kansanmusiikin tanssiperinteestä, danza habanerasta, jonka eurooppalaisia versioita edustivat Sebastián Yradierin *La Paloma* ja Georges Bizet'n *Habanera*. (Jalkanen 2003, 68, 72,75-78)

Salonkimusiikkiohjelmiston jakautuminen Pekka Jalkasen mukaan (2003) sekä oma tarkennukseni (oik.):

- | | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| 1. alkusoitot | 1. alku- ja loppusoitot |
| 2. oopperafantasiat | 2. ketjumuodot |
| 3. konserttikappaleet | 3. konserttikappaleet |
| 4. marssi- ja tanssimusiikki | -kansansävelmät, eksoottiset lainat |
| | 4. marssit |
| | 5. tanssimusiikki |

2.2.2. Piirteet ja estetiikka

Teoksen nimeäminen salonkimusiikiksi tapahtui ensisijaisesti sen musiikillisten piirteiden kautta. Muita perusteita olivat sen käyttöyhteys ja laaja tunnettuus. Romanttinen tai mustalaisaiheinen teosnimi ei vielä taannut kappaleelle laajaa menestystä ja paikkaa salonkimusiikin ”kaanonissa”, mutta nimivalinnoilla varmasti yritettiin houkutella yleisöä. Yhtä vaikeaa oli säveltää taidemusiikin kriitikoiden hyväksymä ”suuri teos”.

Pekka Jalkanen jakaa salonkimusiikin estetiikan kolmeen luokkaan: *sentimentaalinen – hilpeä – taiturillinen*. (2003, 61) Yleisön mielenkiinto pysyi parhaiten yllä vuorottelemalla musiikillisia äärilaitoja, joten niitä viljeltiin runsaasti kappaleisiin. Jalkasen luonnehdintaa käyttäen Franz Lisztin *Liebestraum* -pianokappaleessa rakkauden tunteita ilmensivät yksinkertaisen melodian hidas tempo ja nousevat ja laskevat asteikkokulut. Hajasävelkromatiikalla koristellut melodiat ilmensivät luontohailua, onnenhetkiä tai lemmen tuskaa. Laulumusiikin ja tempon nopeutumisen vaikutuksesta melodialinjat pidentyivät, ja kromatiikan luonne muuttui koristelevasta uhan ilmaisijaksi. (Jalkanen 2003, 33-34) Liebestraumin huippukohdassa mahtipontiset oktaavikaksinnokset johtavat kromaattiseen liiverrekuvioon, jonka voi tulkita epätasapainoksi rakkaudessa. Jännitys puretaan palaamalla alun teemaan ja seesteiseen tunnelmaan. Vastinparina herkkyydelle toimi hilpeys, joka ilmeni mm. marssien ja valssien tanssintahdin antavana melodiarytmänä. Taiturillisuus täydensi sekä sentimentaalisuutta

että hilpeyttä. Liebestraumissa melodiasäestää vähitellen vaikeutuva murtosointukuvio, joka muuttuu asteikkojuoksutuksiksi ja korukuvioiksi. Tekninen suoritus ei kiinnostanut enää sellaisenaan etydin ominaisuutena, vaan se alistettiin maisemamaalailun siveltimeksi. Mustalaisprimakset toivat viulutaiturillisuuteen improvisoidut rubatolegatot, asteikkokulut ja synkopoivan rytmiiikan. Vesa Kurkela (1999) kutsuu musiikista nousevien tunnetilojen korostamista *romanttiseksi intonaatioksi*, jonka huomattavimmiksi piirteiksi hän nimeää glissandon eli portamenton sekä tempo rubaton. Glissandolla sentimentaalisuuden huippu saavutettiin liu'uttamalla kuuluviin jokainen melodian sävelten välissä ollut ääni. Rubatomaiseen tempon käsittelyyn kuuluivat liioitellut ja tiheään vaihtuvat kiihdytykset, hidastukset ja pidätykset niin, että pulssi oli vaarassa kadota. Säestäjän ja solistin yhteissoitosta muodostui täten jännittävä pieni musiikkinäytelmä. (Jalkanen 2003, 24, 31, 61-62, Kurkela 1999, 86-87, Jalkanen-Kurkela 2003, 244-245)

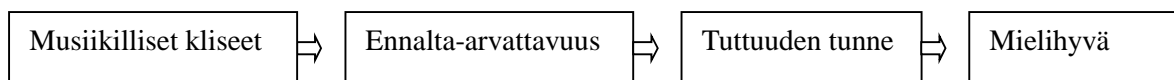
Monissa teoksissa hyödynnettiin Jalkasen mainitsemia kaikkia kolmea estetiikan luokkaa. Brahmsin *Unkarilaisissa tansseissa nro 4-5, 17* ja Vittorio Montin *Czardaksessa* unelmoiva alku muuttuu hetkessä vauhdikkaiksi lurituksiksi. Potpureissa hyödynnettiin estetiikan ääripäitä tehokkaimmin. Vastakkaiset osuudet vuorottelivat kaavamaisesti. Samaa vaihtelevuuden kaavaa sovellettiin kokonaisuutena konsertti- ja ravintolaohjelmissa. Yksityiskohtaisia neuvoja musiikin tunnesisällöistä oli opettanut jo Barokin ajan affektioppi, mutta laajemmalle väestön osalle tunnelmamaalailu tuli tutuksi oopperoiden ja musiikkinäytelmien kautta, ja niitä ryhdyttiin matkimaan moninaisissa musiikkia sisältävissä illanvietoissa. Musiikilliset kliseet tekivät teoksesta kansantajuisemman, mikä puolestaan takasi sen kustantajille paremman myynnin. (Jalkanen 2003, 23)

Tunnelmamaalailun ja tuttuuden tunteen synnyttävät elementit paljastuvat salonkikappaleiden musiikkianalyysissä. Seuraavaksi esitellään muutamia Jalkasen esiin nostamia piirteitä. Ennalta-arvattavuutta toi wieniläisklassisen perinteen jatkuminen teosten kolmiosaisuudessa, harmoniassa ja diatonisessa duurikolmisointumelodiikassa. Sopusointua pidettiin yllä noudattamalla kurinalaisesti funktionaalista harmoniaa, toonika-dominantti -vuorottelua. Ristiriitaista sointia, tasapainon järkkymistä, vältettiin viimeiseen asti. Taidemusiikin siirtyessä klassismista romantiikkaan ja kohti yhä ekspressiivisempää sointia yleistyi myös salonkimusiikissa kromatiikan käyttö. Säveltäjät ottivat mallia eri maiden kansanmusiikista. Saksankieliseltä musiikkialueelta lainattua lisäsektisointua I₅₊₆, sivusävelen- tai pidätyksenomaisena, Jalkanen nimeää lähteen mukaisesti *länder-aiheeksi* (2003, 30). Loma- ja sivusävelkromatiikka laajeni lisäsektisoinnusta asteikon muillekin sävelille. Tätä Jalkanen kutsuu Johann Schrammelin valssin *Wien bleibt Wien!* mukaan *schrammel-kromatiikaksi* (2003, 32). Lomasävelkromatiikkaa edelleen kehittävä diatoninen purkaus alas ja kromaattinen ylös –aihe, mm. Franz Schubertin *Sotilasmarssin* alku, oli niin suosittu, että Jalkanen kutsuu sitä *biedermeier-eleeksi*

(2003, 32). Tyypillisiin melodia-aiheisiin vaikuttivat Jalkasen mukaan lisäksi tirolilaismuoti nousevine sekstiaiheineen, venäläisten romanssien mollisekstimotiivi ja unkarilainen primas-tyyli. (Jalkanen 2003, 24, 29-37, 62)

Vesa Kurkela (1999) on tutkinut salonkimusiikin musiikillisia elementtejä soinnin näkökulmasta. Monet 1800-luvulla suosituiksi muodostuneet soinnilliset tehokeinot ovat yhä kuultavissa tämän päivän populaarimusiikissa. Uudet soitinperheet ja orkesterityypit kuten torvisoittokunnat ja salonkikokoonpanot, muokkasivat aikaisempaa kuulokuvaa tuottaen muhkeamman soinnin, kun jokainen kolmisoinnun sävel sai oman soitinryhmänsä. Bassoäänillä korostettiin uusien muotitanssien kuten valsien rytmiä. Vaskipuhaltimet ja konserttiflyygeli kasvattivat äänen voimakkuutta ja pituutta. Sinfoniaorkesterin koko kasvoi ja asetti uusia vaatimuksia oopperalaulajille, jotta heidän äänensä kuuluisi soitinten yli. Samalla äänenmuodostuksessa alettiin suosia voimakasta vibratoa sekä edellä mainittuja rubatoa ja glissandoa. Laulullisuus ja melodisuus korostuivat romansseissa ja Liedeissä, kun tunnetiloja haluttiin ilmaista lyriikan ohella myös sävelin. (Kurkela 1999, 74, 80-81)

Eksoottisia sävelaiheita säveltäjien mielikuvitukseen eksyi paitsi Euroopan rajoja laajasti kiertäviltä muusikoilta myös saduista ja löytöretkeilijöiden kertomuksista. Myös kolonialismi ja sodat ottomaaneja vastaan olivat tuoneet kaukaiset maat eurooppalaisten tietoisuuteen. Vesa Kurkela (1998) nimeää mustalaismusiikiksi ja itämaisiksi piirteiksi ajateltujen musiikkielementtien käytön *orientalismiksi*. Idän uhkakuvat ja muukalaispelko muuttuivat seikkailuiksi sheikkien ja haareminaisten valtakuntaan. Itämaiset piirteet olivat usein niin kaukaisia musiikkilainoja, etteivät ne muistuttaneet mitään alkuperäistä kansanomaista sointikuvaa. Lähinnä kyse oli säveltäjien mielikuvista itämaisesta musiikista kuten Kangasallakin esitetyissä Francois Adrien Boieldieun *Bagdadin kalifin* alkusoitossa ja Ketelbyen *Persialaisella torilla*. Tällainen musiikillinen laina saattoi ilmetä kirkkaiden äänien korostuneisuutena, jota Kurkela (1999, 84) kutsuu musiikilliseksi helinäksi, kilinäksi tai räminäksi. Esimerkiksi Bagdadin kalifin alkusoitossa on kuultavissa triangelin helinä muutoin hyvin wieniläisklassiselta kuulostavan teoksen päällä. Paitsi ”itämaiset” vaikutteet soinnin teki muodikkaaksi myös soitinautomaattien kuten posetiivien, mekaanisten pianojen ja soittorasioiden leviäminen kaupunkien äänimaisemaan. Mustalaismusiikintyyliä levittivät unkarilaiset ja romanialaiset muusikot, jotka tulivat tutuiksi viimeistään Pariisin maailmannäyttelyissä 1889 ja 1900. Tunnetuimpia tyylin välittäjiä oli romanialainen viulisti Basil Borteanu (Borteanou), joka teki pitkän muusikonuran Suomessa vuosina 1916-1951. (Kurkela 1998)



Pekka Jalkasen (2003) ajatus salonkimusiikin suosion syystä ja funktiosta kaavioksi muutettuna.

2.3. Salonkimusiikkimarkkinat – populaarimusiikin lähteillä

2.3.1. Viihdyttävät ja hyvin kaupaksi menevät ketjumuodot

Salonkimusiikkia voidaan pitää nykypopulaarimusiikin edeltäjänä. Teollistumisen myötä myös musiikin ympärille vakiintui oma tuotantokoneisto nuotti- ja soitinkauppoineen sekä kiertävine ammattilaismuusikoineen. Nykypäivän hittien tapaan suositut kappaleet levisivät yli maan rajojen, ja niistä tehtiin useita sovituksia eritasoisille soittajille ja erilaisiin käyttöyhteyksiin. Sama kappale eri muodoissa ylitti yhteisö- ja luokkarajat tavoittaen tähän asti suurimman yleisön. Kahviloissa, viinituvissa, kylpylöissä, ravintoloissa, tansseissa ja puistokonserteissa kuultiin samoja valsseja ja näyttämömusiikin sävelmiä. Ravintolat kilpailivat asiakkaista mainostamalla lehdissä ruokalistojen ohella orkestereiden soitto-ohjelmia, mikä velvoitti orkestereita alati kartuttamaan ohjelmistoaan uutuuksilla. Kevyttä kuultavaa lainattiin ja muokattiin uuteen muotoon kansanmusiikista ja taidemusiikista. (Tegen 1986, 14-15, Kurkela 2000)

Etenkin ketjumuodoista tuli käyttökelpoinen väline musiikkimarkkinoille uusien kappaleiden esittelyyn sekä yleisön mielenkiinnon ylläpitämiseen niin konserteissa kuin taustamusiikkina. Oopperan kaltainen suurteos tiivistettiin aaria- ja teemaketjuksi, ”hittiparaatiksi”, josta puuttuivat vähemmän viihdyttävät puhe- ja melodiaosuudet. Samalla teos oli mainos itse oopperanäytännölle. Ketjumuodoista etenkin potpurista tuli erittäin suosittu muotorakenne tiheään vaihtuvien osiensa ansiosta: hidas, nopea, iloinen, haikea –vuorottelu kävi läpi hetkessä kuulijan koko tunnekirjon. Yksinkertaisia melodioita sekä niiden välisiä vastakohtaisia ja lyhyitä välikkeitä oli helppo seurata. Potpureissa kiteytyykin salonki(/populaari)musiikin perusajatus: musiikista tuodaan kuultavaksi vain viihdyttävimmät ja suosituimmat elementit taiteellisten päämäärien (muodon kehittymisen) jäädessä toisarvoiseksi.

Nimensä mukaisesti ketjumuodossa on sovitettuna tansseja, kansansävelmiä tai näytelmän suosituimpia lauluja peräjälkeen välikkeiden avulla, esimerkiksi soitto-ohjelman merkintä *Gounod, Potpourri op. Faust*, esittelee ketjuna Faust oopperan aarioita ja melodioita. Potpuri, medley, bouquet, divertissement, mélanges ja fantasia olivat yleisimpiä ketjumuotoja, mutta soitto-ohjelmissa mainittiin sävelmäsiikkinä myös *Variationer öfver studentsång* tai *Melodier ur Boccacio* (säveltäjänä Suppé). Kansainväliseen sovitustraditioon kuuluva ketjumuoto tunnetaan 1700-luvulta taidemusiikissa mm. rapsodioissa, parafraaseissa ja oopperoiden alkusoitoissa, joissa esiteltiin oopperan keskeiset teemat.

Potpureista em. muotorakenteet eroavat astetta taiteellisimpina, sillä niihin sävellettiin, mm. juuri osat toisistaan erottaviin välikkeisiin, enemmän uutta sävelmateriaalia, teemoja kehiteltiin ja yhtenäistä kokonaismuotoa korostettiin. Taidemusiikin estetiikan mukaisesti sävellyksen tuli olla ainutkertainen, joten vanhaa sävelmateriaalia pienin muutoksin toistava potpuri ei saanut arvostusta taidemusiikin normittajilta. Kansanomainen muoto potpurista tunnetaan Suomessa purpurina, jonka tahtiin kyläjuhlissa tanssittiin hovitanssien talonpoikaisversioita. (Kurkela 2000)

Ravintola Kämpissä ateriasoitannosta (taffelmusik) huolehti pieni S. Levyn orkesteri vuoden 1893 tammikuusta seuraavan vuoden kevääseen. Muiden yhtyeiden tavoin S. Levyn kapellimestari sovitti ja sävelsi itse mm. humoristisia potpureita kuten *Herr Ilo Lystinens besök i Helsingfors, På Variété!* ja *Från höger till vänster*. Kapellimestari viihdytti vieraita myös soittamalla heidän suosikkikappaleitaan ketjumuodossa: *Melodie-Bukett af publikens favorit nummer. Affischen – ja Program-Bladet* -mainosliitteissä ilmestyneissä Kämpin mainoksissa em. kappaleet kuuluivat orkesterin mainituimpien teosten joukkoon. Potpurit näyttämömusiikista ja kansansävelmistä sekä muut ketjumuodot muodostavat huomattavan osan S. Levyn orkesterin soitto-ohjelmasta marssien ja valssien ohella. (Hirn 1997, 139, HYK pienpainatteen)

Potpuriin valitut kappaleet olivat yleisölle usein ennestään tuttuja tai sisälsivät tuttuuden tunteen synnyttäviä elementtejä – suosituista kappaleista muistuttavia rytmi- ja melodia-aiheita. Muotorakenteena potpuri palveli täysin kuulijoiden toiveita, ei taidemusiikin esteettisiä lakeja muodon tasapainosta tai sisäisen kehityksen johdonmukaisuudesta. Ketjusovitusta käytetään edelleen populaarimusiikissa tehokeinona. Rock- ja iskelmäkonserteissa tunnelmaa kohotetaan soittamalla aiempia menestyskappaleita (kokonaan tai osia) ketjuna ikään kuin muistutuksena artistin pitkäaikaisesta urasta. Uusien hittien rinnalla esitettävillä nostalgisilla potpureilla liitetään artistin menneisyys nykyhetkeen ja yritetään näin legitimoida hänen paikkaansa ”ikivihreiden” popmusiikin esittäjien joukossa. (Kurkela 2000)

2.3.2. Kansanlaulupotpurit ohjelmistossa

Kansansa sävelmävarojen potentiaalin huomanneet säveltäjät sovittivat kuulemiaan lauluja ja tansseja salonkikelpoisiksi teoksiksi. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun tutkimusaineistoon sisältyykin kansansävelmäpotpureja ympäri Eurooppaa. Suurin osa potpureista tässä aineistossa on tehty ooperoista. On kuitenkin kiinnostavaa havaita, kuinka suomalaista, ja sitä hyvin lähellä olevaa ruotsa-

laista, kansanmusiikkia sovitettiin keskieurooppalaisen ihannekuvan mukaisesti. Kansallisromanttikan hengessä kotimaisen tai sen kaltaisen kansanmusiikin kuulemisella oli erityinen tunnepitoinen merkityksensä keskieurooppalaisen ohjelmiston rinnalla.

*Svenska Folkvisor och Danser*³ (tiivistelmä taulukkona s. 23-24) sisältää nimensä mukaisesti ruotsalaisia kansanlauluja ja -tansseja J. van Eysdenin sovittamana. Abr. Lundquists Musikförlagin painattama nuotti oli aikoinaan viulisti Jorma Leppäsen käytössä⁴ hänen soittaessaan Tampereen kaupunginorkesterissa, Tampereen ravintoloissa ja elokuvateattereissa sotien jälkeen. Sovitus on tehty för stor Salongorkester ja sisältää stemmat johtavalle viululle, 1. ja 2. viuluille, alttoviululle, sellolle, bassolle, B-klarinetille, B-trumpetille, F-käyrätorvelle, huilulle, pasuunalle, rytmisoittimille ja pianolle. Sama sovitus kuuluu myös Kangasalan Musiikinystävät ry:n (perustettu 1945) ja salonkiorkesteri Arcuksen (perustettu 1979) nuottikokoelmiin. Musiikinystävien kokoelmaa on kartutettu perustamisvuodestaan lähtien ja Arcuksen nuottikokoelma perustuu Hotelli Tammerissa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä orkesterien käytössä olleisiin nuotteihin.

J. van Eysdenin nimeä ei tutkimusaineistosta löydy, mutta ruotsalaisia kansanlauluja ja -tansseja (sovittajiksi/säveltäjiksi on mainittu mm. Södermann ja Lundvall) mainitaan Kämpin (*Hotel Kämpsfestsal*) soitto-ohjelmien mukaan soitetuksi jopa kymmenisen kertaa aikavälillä lokakuu 1893 - tammikuu 1894. Tavallisesti yksi kappale mainitaan soitettavaksi 2-3 kertaa tuona ajanjaksona, jolloin S. Levyn orkesteri soitti joka ilta 9-14 kappaletta. Kämpin mainoksien mukaan kappaleiden soittokertoja kertyy kaikkiaan tuona aikana n. 560 ja eri kappaleita on yhteensä hieman yli 300. S. Levyn omana sovituksena mainitaan *Potpourri av svenska favoritmelodier*. Muita saman nimisiä, ruotsalaisiin kansanlauluihin ja -tansseihin liittyviä mainitaan lähivuosilta muiden ravintoloiden ohjelmissa muutama kerran kuten *Svenska folkvisor* (ei tekijän nimeä) ja *Svenska folkmelodier*, jonka sovittajaksi/säveltäjäksi mainitaan Eriksson. Meissnerin teoksiksi on merkitty *Svenska toner* ja potpuri *Nordiska sånger* ja Södermannille *Nordiska danser o. Visor*. Paitsi Ruotsista tulleiden muusikoiden mukana ruotsalaisia sävelmiä opittiin myös Erik Gustaf Geijerin ja Arvid August Afzeliuksen *Svenska folkvisor* -kokoelmasta vuodelta 1814-1816. (SMH I, 265, HYK pienpainatteet)

1900-luvun alussa Kämpissä soittaneiden G. Richterin ja I.C. Schwarzin johtamien wieniläisten naisorkestereiden saksankielisissä soitto-ohjelmissa kansansävelmäpotpureita mainitaan enää satunnaisesti. Suomenmielisille säilyi ohjelmistossa itsesovitetut *Finska melodier* (sovittajana G. Richter) ja

³ Nuottiin nimeksi on painettu *Svenska Folkvisor och Dansar*, mutta myöhempiin lähteisiin 'tanssien' kirjoitusasuksi on korjattu *Danser*, mikä lienee kieliopillisesti oikeammin.

⁴ Nuottien lyijykynämerkinnöistä ja kuluneisuudesta päätellen ne ovat olleet käytössä.

Nordisches bouquet (I.C.Schwarz). Kansansävelmien tunnelataukseen oli yleisö kuitenkin jo alkanut turtua, mistä kertoo nimimerkki *Boulot*'n arvostelu hämeenlinnalaisen pataljoonan soitosta Hufvuds-tadsbladetissa 29.5.1898: ”*Soittokuntaa vaivasi diabetes musicus, siirappisairaus, joka ilmeni hitautena, väsymyksenä ja itkunsekaisena sentimentaalisuutena. Piiat liikuttuivat kyyneliin ja muut ärtyivät inhon partaalle. Kansanlaulumaneerit tuli unohtaa ja panna vauhtia esityksiin!*” (Hirn, 152-153) Kuten nykypäivänä lyhyessä ajassa soittokertoja radiossa paljon saanut iskelmä, kului osa kansansävelmäpotpureista loppuun, osa säilyi monia vuosia tai palasi tauon jälkeen ohjelmistoon. Kangasalan Musiikinystävien soitto-ohjelmien mukaan J. Eysdenin sovittama *Svenska Folkvisor och Danser* on soinnut Kangasalan Vehoniemellä ainakin vielä vuosina 1964 ja 1965 vappumatineoissa. Kangasalan Salonkimusiikissa ei ole saatavilla olleiden kappaletietojen mukaan soitettu ruotsalaisia kansanlaulupotpureita, useita muiden maiden kansanlaulusikermiä kylläkin.

2.3.3. Analyysi *Svenska Folkvisor och Danser* –potpurista

Potpuri koostuu J. van Eysdenin sovittamista 13 ruotsalaistanssista ja -laulusta, sekä hänen säveltämistään välikkeistä ja alku- ja loppuosasta. Sävelletyt osiot ovat lyhyitä ja yksinkertaisia johdatteluja seuraavaan sävelmään, joka on aina vastakkainen tunnelmaltaan edeltävään osioon nähden. Valitut sävelmät ovat poikkeuksetta melodisia, koostuvat lyhyistä ja kertaavista säepareista. Sävelmän viimeisessä tahdissa siirrytään jo seuraavaan osioon.

Lyhyt johdanto sisältää kromaattisesti nousevat, fortessa soitettavat muhkeat soinnut. Ensimmäinen polska (*från Västergötland*) on johdannon rinnakkaismollissa, ja esityserkintöinä ovat *piano* ja *allegro moderato*. Viulut soittavat *staccatossa* kaihoisan ja yksinkertaisen melodian, jota keventää edelleen sellon säestys pizzicatona. Melodia alkaa d-mollin kolmisoinnun murtosävelinä ylöspäin. Fermaatilla pidennetyn 8-osatauon jälkeen on kahden tahdin välike, jossa siirrytään johdannon ja alkavan *visan* rytmiaihetta mukaillen takaisin F-duuriin. Huilun soolona on laskeva sävelkulku *rit.* kohti seuraavan sävelmän alkusäveltä.

Folkvisa från Västergötland alkaa F-duurin kolmisoinnun nousevin murtosävelin eli päinvastoin kuin edellisessä kappaleessa, mutta yhteistä osioille on säkeiden mitta (neljä tahtia) ja muoto AABA. Laulukorkeudelta soitettava *visa* on iloinen ja esityserkintänä on *andante*. Rauhallista laulua seuraa dramaattinen ja mahtipontinen neljän tahdin välike. A-mollin murretun kolmisoinnun sävelin (e3:sta a1:seen) edetään välikkeen kahteen jälkimmäiseen tahtiin, joissa soitetaan unisonossa aksentein korostetut sävelet* a1-gis1-fis1-gis1. Välike päättyy käyrätorven soolosäveleen e1, joka samalla aloittaa uuden sävelmän em. sävellajissa.

Per Svinaherde eroaa monimutkaisemman melodiansa ja rakenteensa puolesta edellisistä sävelmistä. ”Kysymys-vastaus” –rakenne on kuitenkin tästäkin kappaleesta havaittavissa: A₁ (tahdilla pidennetty A) on A:lle vastaus, B on C:lle kysymys. Surumieliseksi ja raskaaksi marssiksi kappaleen tekevät melodian lisäksi hidas tempo ja 1. ja 3. iskujen korostaminen (tahtiosoituksena 4/4). Rytmikuvio* jota viidennessä tahdissa kaikki orkesterin soittimet (paitsi huilu) korostavat, toistuu teoksessa myöhemmin. B säe (kaksi tahtia) hiljentää kappaleen hetkeksi ennen koko orkesterin voimakasta neljän 16-osanuotin hidastusta seuraavan kappaleen alkusäveleen (a)*, mikä toimii samalla vastakohtaisena siirtymänä.

Jösseharads-Polska jatkaa samaa rytmiaihetta, mutta riemullisissa A-duurin kolmisoinnun tunnelmissa, jotka (vuorostaan) nousevin murtosävelin aloittavat kappaleen. Nuottimerkinnät antavat vihteen, että kappale soitetaan tähänastisista osioista ”kansanomaisimmin”. Paino on aina tahdin ensimmäisellä iskulla sellon ja basson ”tämmätessä” oktaavihypyin bassolinjaa. Melodia muodostuu Västergötlandin polskan ja kansanlaulun tapaan lyhyistä aiheista sekä kahdesta selkeästi toisistaan erottuvasta lausekkeesta (A *mf* ja B *p*) ja on täten helposti seurattava. Ilman välikettä siirrytään takaisin a-molliin ja kaihoisaan kansantanssiin *Södermanlandista*. Rytmikuvio muuttuu hieman, mutta trioli edellisestä polskasta säilyy. Sävelmässä on hovitanssinomaista arvokuutta ja Västergötlandin polskan haikeutta, mikä ilmenee B osien (ja Västergötlandin A osien) samankaltaisina, sävel säveleltä alaspäin kulkevana, kuuden 8-osanuotin melodia-aiheina*. Sävelmä päätetään pitkään a-mollin dominanttisäveleen, mistä jatketaan vielä, sävellettyinä välikkeenä, Jösseharads-Polskan iloiseen melodia-aiheeseen viiden tahdin ajaksi. Kolmisointuna a1:stä nousevaa aihetta muunnellaan hieman ennen kahta viimeistä tahtia, joissa klarinettisoolo soittaa ”itämaiselta”, ja täten erilliseltä kaikkiin kappaleisiin nähden, kuulostavan kromatiikkaa sisältävän alaspäisen sävelkulun päättyen d-molliin.

Sellon soolona soitetaan tunnelmallinen *Av hjärtat jag dig älskar* viulun ja klarinetin säestäessä murretuin kolmisoinnuin. Muut soittimet tulevat mahtipontisesti mukaan vasta kappaleen päättävissä tremoloissa. Piano jatkaa tremoloa, kun rauhallisesta romanssimelodiasta palataan iloisen ja ketterän polskan (*från Värmland*) rytmiin. Johdantona tälle polskalle on B osien ja A osan aloittavien melodia-aiheiden kehittelyä Jösseharads-polskan rytmikuviota matkien*. B osien aihetta siirretään sekvenssein G-duurissa kohti d2:a, josta A osan aiheen muunnelman kautta laskeudutaan G-duuri asteikon sävelin. Polskan aloittava rytmikuvio on sama kuin Jösseharads-polskalla, mutta melodia on laskeva*. Välikkeenä seuraa kahdeksan tahdin mittainen haikea kansansävelmän katkelma, joka muistuttaa melodialtaan Södermanlandin kansantanssia ja potpurin aloittavaa Västergötlandin polskaa.

Halling från Bohuslän eroaa muista kappaleista erilaisen rytminsä puolesta, mutta muuten polskien perustunnelma, reipas tempo ja iloinen melodia ovat tallella. Melodia koostuu lyhyistä toistuvista säkeistä, mutta vaihtelevuutta on haettu mm. viulujen pizzicatolla. Kappale sisältää itsessään selkeän vastakohtaisen vaihtelun: A osa on D-duurissa, B osa on rinnakkais- eli h-mollissa. Välikkeessä jatketaan Hallingin rytmikuviolla, ja lopussa polska rauhoitetaan pitkiin sointuihin ja hidastukseen. Vuorossa on potpurin toinen tunnelmallinen romanssi(molli)melodia *Allt under himmelens fäste*, jonka melodian viulu esittää *molto espressivo* sellon ja alttoviulun pitkien äänien säestämänä. Pianolle säestävät soinnut on merkitty arpeggioina. Tunnelma tiivistyy B osan kaltaisessa jatkeessa, jossa laulu saa pianosovituksessa klassisen sonaatin piirteitä loppuhuipennuksena h3 H-duurissa. Yllättäen rauhallinen laulu saa peräänsä toisen hillityn kappaleen, joka on lisäksi myös mollissa. Hymnimäisen *Kristallen den finan* tekee arvokkaaksi rytmikuvio*. Mahtipontisuus kasvaa A3 ja B2 osissa, joita edeltävät hiljaisena soitettut säkeet.

Lyhyt *Polska från Vestmanland* toistaa samaa melodia-aihetta koko kahdeksan tahtia. Haikea ja korkealta soitettu melodia muistuttaa Västergötlandin polskaa ja toimii ikään kuin välisosana, sillä *Dal-Visa Om sommaren sköna* palaa Kristallen den finan tunnelmiin. Laulujen rytmiaihe on sama* ja säkeiden dynamiikan *p-f* -vuorottelut muistuttavat toisiaan: sama lyhyt säe soitetaan heti uudelleen mutta eri voimakkuudella (*A2fA3p* ja *cfc p*). Sävellaji on sama kuin edeltävässä polskassa, ja laulu on itse asiassa jo neljäs perättäinen kappale mollissa. Dal-Visan mahtipontinen loppuhidastus sointuineen ennakoi jo potpurin päättymistä. Vielä kerran palataan iloisen polskan pariin, jonka aiheen siirtoon ja kehittelyyn potpuri päättyy.

Yhteenvedona potpurista voidaan vielä todeta, että osiot päättyvät aina samankaltaisesti tauoin, fermaatein ja selkein kadenssein, mikä helpottaa kuulijaa seuraamaan teosta. Potpurin alussa Duuri-molli vaihtelu on selkeää, mutta lopussa neljä viimeisintä sävelmää ovat mollissa. Eroja niiden välille on saatu vaihtelemalla tempoa, esityskorkeutta, soolosoitinta ja tunnelmaa: *Allt under Himmelens fäste* on haikea romanssi, *Kristallen den fina* on puolestaan hymnimäinen ja loppua kohden mahtipontinen. Koko teoksen osalta vaihtelevuus tiivistäen ilman välikkeitä menee seuraavasti: mahtipontinen (*f*) - kaihoisa ja kevyt (*p*) – iloinen ja rauhallinen – marssimaisen raskas ja haikea – hilpeä ja kevyt – haikea ja arvokas – romanssi *espressivo* – iloinen ja leikkisä – kansanomaisen erikoisuus – lied *molto espressivo* – hymnimäinen *allgretto* – arvokas *lento* – pirteä ja kevyt. Em. vaihtelevuudet ovat tarpeen pitämään kuulijan mielenkiintoa yllä, sillä potpuri on moniosaisena teoksena hyvin pitkä verrattuna muihin salonkisuosikkeihin. Taidemusiikinomaista käsittelyä edustavat mm. välikkeissä kuultavat pienten musiikillisten aiheiden kehittely ja sekvenssit: johdannon ja potpurin alussa esitetyistä sävelmistä muistuttaminen mm. käyttämällä samaa rytmiaihetta myöhemmissä välikkeissä.

Potpurin kansanlaulut on sovitettu taidemusiikin estetiikan mukaisesti, mutta melodioiden mieleenpainuvuus, sentimentaalisuus ja uuden sävellysmateriaalin vähyys ei soisi sille taidemusiikin arvoni-
meä. Kansanomaisuus on karsittu ja korvattu hienostuneilla nyanssimerkinnöillä nuotteihin. Potpuria ei voisi täten pitää enää varteenotettavana lähteenä tutkittaessa sen yksittäisten sävelmien alkuperäistä sointiasua tai esitystapaa. Salonkimusiikin edustajana se ei ole siis taidemusiikkia eikä kansanmu-
siikkia.

Kappale	Tahtiosoitus ja lukumäärä	Sävellaji ja muoto	Esitysmerkintä	Luonnehdinta	Muuta
Johdanto	3/4, 4 tahtia	F-duuri	Allegro moderato ff	Mahtipontinen, mukkeat soinnut	Aloittavan polskan rinnakkaissävellajissa
<i>Polska från Västergötland</i>	3/4, 17 tahtia	d-molli : AA : : BA :	AAB p A f	Kaihoisa, keveä	
Välike	3/4, 2 tahtia	Siirtymäinen F-duuriin	Meno moto, espress. rit., p	Odottava, pidätyksiä	Huilu soolo, viim. tahdissa alkaa <i>visa</i>
<i>Folkvisa från Västergötland</i>	3/4, 16 tahtia	F-duuri AABA	Andante, p mf	Iloinen, rauhallinen laulu	
Välike	4 tahtia	a-molli	mf < >	Dramaattinen loppuosa laululle	Tromban soolo viim. ääni
<i>Per Svinaherde</i>	4/4, 9 tahtia	a-molli AA ₁ BC	Moderato Viim. tahti ff rit.	Marssimainen, raskas, haikaa	Viim. tahdissa painokas siirtyminen
<i>Jössehärad's-Polska</i>	3/4, 16 tahtia	A-duuri AA : BB :	mf, p	Hilpeä, kevyt	Ed. <i>visan</i> rytmikuvion kaltainen mutta nousevana
<i>Folkdans från Södermanland</i>	3/4, 15 tahtia	a-molli AABB ₁	Meno moto mf, p	Arvokas, ensim. polskan haiketta	Viim. tahdissa sointu siirtää A-duuriin
Välike, <i>Jössehärad's-Polskan</i> ensim. tahdin kehittelyä	3/4, 9 tahtia	A-duurista d-molliin	mf cresc. f rit.	Iloinen rytmikuvio rauhoittuu d-molliin	3 viim. tahtia klarinetin soolo kromaattinen kulku alaspäin
<i>Av hjärtat jag dig älskar</i>	4/4, 20 tahtia	d-molli AA ₁ BB ₁	Con moto Espressivo	Yksinkert. romanssimelodia, tunnelmoiva	Sello soolo, viim. 4 tahtia mahtipontinen ”välike”, <i>marcato</i>
<i>Polska från Värmland</i>	3/4, 10 tahtia johdataa + 16 tahtia	G-duuri Johdanto + : AA ₁ : : BB ₁ :	Mahtipontisuus jatkaa 6 tahtia <i>cassa p</i> < ff , <i>Jössehar</i> polskan mel. aiheen kehittelyä, alkavalla polskalla myös sama rytmikuvio. Iloinen, ketterä, lyhyet fraasit		
Välike, muistuttaa <i>Folkdans från Södermanland</i> in melodias	3/4, 8 tahtia	g-molli AA ₁	Un poco meno moto	Haikaa lyhyt laulumelodia	muistuttaa myös Västergötlandin polskan melodias
<i>Halling från Bohuslän</i>	2/4, 16 tahtia	D-duuri 8 tahtia h-molli 8 tahtia AABB	A osat fortessa, B osat pianossa	Poikkeava rytmi, lyhyet fraasit	A osat duurissa, B osat mollissa
Välike, <i>Halling från Bohuslän</i> in melodian kehittelyä	2/4, 10 tahtia	h-mollista Fis-duuriin (H-d.)	ff > p rit.	5 tahtia Hallingin mel. rytmikuviota, 3viim. tahdin soinnut Fis-duurissa, huilusoolo	

<i>Gotlands-Visa: Allt under Himmelen fäste</i>	4/4, 18 tahtia	h-molli AABB ₁	Lento, molto espress. pp	Haikaa romanssi, ”lied”	Viulu soolo, lopussa coda H-duuriin
<i>Kristallen den fina</i>	3/8, 30 tahtia	e-molli :A:A ₁ : BB ₁ A ₁ A ₂ B ₂	Allegretto	Hymnimäinen, juhlaallinen	Mahtipontisuus kasvaa loppua kohden
<i>Polska från Vestmanland (välike)</i>	3/8, 8 tahtia	a-molli AAAB	Mf	Lyhyt, haikaa melodia korkealta ”välikkeenä”	Toistaa samaa mel. kuviota, lähellä Västergötlandin polskaa
<i>Dal-Visa. Om sommaren sköna</i>	6/8, 16 tahtia	a-molli AABC tai A:ab A:ab B:ccb ₁	Non più lento b ₁ : 3 tahtia poco rit. f , Largo	Arvokas kuin <i>Kristallen</i> , haikaa kuin <i>Södermanl.folkdans</i>	Teoksen loppua enteilevät pitkät soinnut ja hidastus
<i>Frykdals-Polska</i>	3/4, 13 tahtia	D-duuri : A : : B :	A osat piano B osat forte	Pirteä, keveä, nopea joulu laulu	Mel&rytmikuvio jatkuvat finaalissa
Finaali	3/4, 22 tahtia	D-duuri, kromatiikkaa	p poco a poco cresc. sempre ff	7+4 tahtia ed. polskan kromaattista kehittelyä, 4 tahtia tremoloa, 4 viim. tahtia kolmisointukuvioina alaspäin ja loppusoinnut.	

3. Salonkimusiikin käyttöympäristö

3.1. Historia

3.1.1. Kaupunginmuusikot ja musisoivat akateemiset

Tässä luvussa käydään läpi kaupunginorkestereita edeltäneitä Suomessa esiintyneitä orkestereita ja erilaisia soitinkokoonpanoja, jotka loivat pohjaa ja antoivat mallin tuleville salonkikokoonpanoille. Etenkin sotilasmuusikoilla oli suuri merkitys niin ravintolasoitolle kuin taidemusiikin konserttielämälle.

Laadullisia kriteerejä musiikista alettiin kuulla 1700-luvulla konserttilaitoksen kehittyessä. Matkustavia virtuooseja vieraili Suomen musiikkielämässä, ylioppilaslaulu vahvisti asemiaan ja nuottikustannus aloitti toimintansa. Vuonna 1640 käyttöön vihitty Turun Akademia sai kapellilleen musiikinjohtajansa 1747 ja vuonna 1790 varakkaan porvariston avulla perustettu *Turun Soitannollinen Seura* antoi opetusta myös nuorille muusikoille. Tämän itsenäisesti toimivan seuran säännöt velvoittivat sen ”edistämään yleistä musiikkimakua sekä yksityisissä että julkisissa harjoituksissa” (SMH I, 216). Turun Soitannollinen Seura toimi esikuvana muille maahan perustetuille musiikin esittämistä tukeville seuroille ja yhdistyksille. Seuran nuottikokoelmat sisältävät pääosin aikansa modernia musiikkia eli Haydnia ja Mozartia. Kapellin musiikinjohtaja huolehti akateemisten tilaisuuksien musiikin johtamisen ohella tilapäismusiikin säveltämisestä, sillä juhlien ja merkkipäivien varsinaisen musiikkiohjelman jälkeen oli yleensä tanssit. Säännöllisesti järjestetyissä *assembléeissa*⁵ eli tanssitilaisuuksissa karkeloitiin ajan muotitansseina franseesia, menuettia ja kontratanssia sekä ruokailtiin. 1700-luvun lopulla tilaisuuksista puhuttiin *piknikkeinä*, joita nykymerkityksen vastaisesti ei pidetty luonnon helmassa. Myöhemmin muotiin tulivat piipun poltto ja kortin peluu, joita varten sukupuolet vetäytyivät juhlissa omiksi keskusteluryhmikseen. (Hirn 1997, 13-15, SMH I, 135, 198, 219-20, 226)

Turun *Aurora-seura* järjesti Suomen ensimmäiset julkiset orkesterikonsertit vuosina 1773 ja 1774 soittajinaan seuran professoreita, ylioppilaita ja amatöörejä yhteiskunnan yläluokasta. Yksityisissä porvarissalongeissa musiikin harrastus kukoisti, ja pian amatöörivoimin pidetyt konsertit tulivat suosituimmiksi kuin privilegion tuetun kaupunginmuusikon esitykset. Konsertteja järjestettiin hyväntekeväisyys –teemalla esimerkiksi kaupungin köyhien säätyläisten (*pauvres honteaux*) avustamiseksi. Instrumentaalimusiikin ohella moniäänistä sekakuorolaulua kuultiin julkisesti 1820-luvulta lähtien Soitannollisen seuran avustamana Tuomiokirkossa ja Akatemiatalon konserttisalissa. (SMH I, 198, 292, 311)

⁵ Ensimmäinen vietettiin tietävästi vuonna 1775. (Ibid, 14)

Ruotsista irrotettu Suomi sai Helsingistä vuonna 1812 uuden pääkaupungin, joka hävisi kokonsa puolesta Turulle vielä pitkään Turun palon jälkeenkin. Helsinki oli lähellä Pietaria ja siten kauempana Tukholman ja Upsalan ruotsalaispatrioottisista vaikutuspiireistä, näin venäläiset viranomaiset ainakin toivoivat. Turun palon myötä (1827) Akatemian mukana siirtyivät musisoivat professorit ja ylioppilaat Helsinkiin *Suomen Keisarilliseen Aleksanterin-Yliopistoon* (perustettu 1828). Tämä vaimensi Turun musiikkielämää pitkäksi aikaa, sillä kaupunginmuusikot saivat Soitannollisen seuran rinnalleen uudelleen vasta vuonna 1868. Helsingissä jatkui täten Turussa aloitettu yliopistopiirien orkesteritoiminta ja ylioppilaslaulu *Akateemisen kapellin* muodossa vuoteen 1867 ja vuosina 1868-1926 toiminta jatkui *Akateeminen Orkesteri* -nimellä. Akateeminen kapelli tuki musiikinharjoituksesta vastannutta *Akateemista musiikkiseuraa* (*Akademiska Musiksällskapet*). Kapelli ja musiikkiseura saivat käyttöönsä 25 orkesterisoitinta ja nuottikirjaston, jotka yliopisto hankki palossa tuhoutuneiden nuottien ja soittimien tilalle. Laulavien ja soittavien ylioppilaiden sekä heitä tukevien harrastajien tarkoituksena oli pitää julkisia konsertteja, jotka olivat avoinna muillekin kuin akateemisille piireille. Vuosina 1832-1834 tämä varhainen ”kaupunginorkesteri” piristi Helsingin musiikkielämää mm. Haydnin jousikvartetoilla, suositulla Mozartin *Taikahuilu* –alkusoitolla, ja katkelmilla Méhulin, Rombergin, Rossinin, Bellinin ja Weberin oopperoista. Erityisen suosituksi kappaleeksi mainitaan *Tuulien kuoro* Joseph Weigelin oopperasta *Autuuden saari*. (SMH I, 319, 322-323, 325, 330-331)

3.1.2. Sotilassoittokunnat ja upseerien seuraelämä

Sotilassoittajat olivat moni-instrumentalisteja ja musiikin puoli-ammattilaisia, jotka huolehtivat sotilastehtäviensä lisäksi sekä suuren yleisön että ylimmän luokan musiikkitarpeista. Jo 1700-luvun lopussa rykmenttien soittokunnat vastasivat seremonioiden - avajaiset, vihkiäiset ja hallitsijoiden vierailut – ohella kevyemmistä musiikkiesityksistä, kuten Viipurissa, missä venäläisistä upseereista koottu orkesteri säesti tanssiaisia ja naamiaisia. 1700-luvulla *hautboistit* eli sotilassoittajat saivat palkkansa yleensä yksityisesti upseeristolta, joka valtion varojen puutteessa ylläpiti musiikkikassoja, joista soittajien nuotit, instrumentit ja asuminen maksettiin. Kassojen avulla pystyttiin soittokuntaan palkkaamaan ammattitaitoinen kapellimestari, joka oli usein hovimuusikko tai ulkomaalainen taiteilija. Sotilaallisten tehtäviensä lisäksi soittokunta soitti myös upseeriston omissa juhlissa. Taisteluissa rumpalien ja piiparien tuli aikoinaan huolehtia merkinannoista ja valtiollisissa seremonioissa marseilla haluttiin osaltaan korostaa kansakunnan suuruutta muihin kansoihin nähden. Sotatantereiden ulkopuolella oboisteilla oli tärkeä tehtävä kohottaa mielialoja säestämällä poloneeseja ja menuetteja pikkutunneille asti. (Hirn 1997, 14-15, SMH I, 225, 312, 314, Laitinen 1993, 30-31)

Puhaltimia ja rytmisoittimia, myöhemmin myös jousi- ja klaveerisoittimia, taitavat sotilaat olivat haluttuja vahvistamaan ja korvaamaan puuttuvia instrumentteja kaupunginmuusikoiden ja musiikinharastajien kokoonpanoihin. Sotilasmuusikoiden tehtäväkenttä oli täten kunnioitettavan laaja. Moninaisista tilaisuuksista johtuen heidän tuli hallita koko musiikin kirjo erilaisine esitystapoineen, kenttämusiikista (kenttäjumalanpalveluksien virret ja paraatien marssit) konsertti- ja tanssimusiikkiin. Säveltämään ja sovittamaan kykenevällä soittokunnanjohtajalla saattoi olla merkittävä vaikutus koko seudun musiikkielämään. Upseerien kartanoissa syrjäisellä maaseudulla musisoitiin samaan tapaan kuin rannikon keskuksissa, ja musiikkivaikutteet pääsivät leviämään ympäri maata. Sotilasmuusikot antoivat lisäksi soitonopetusta, myös varattomille, joiden piti vastavuoroisesti avustaa opettajaansa musiikkitilaisuuksissa. Ylläpitämällä musiikkikassoja upseerit tukivat merkittävällä tavalla ammattimuusikoiden sukupolven syntyä sekä levittivät populaarimusiikkia hankkimalla nuotteja soittokunnan käyttöön. Kappaleuutuuksia kuultiin upseerien yksityiskodeissa ja julkisissa musiikkitilaisuuksissa. (Laitinen 1993, 30-31, 36, 42)

Paitsi sotilassoittajat myös sotilasmusiikki kelpasi monilta osin siviilielämälle. Signaalinomaisista merkeistä säveltäjät poimivat mm. fanfaarit oiviksi tehokeinoiksi musiikkiinsa. Marsseihin kuului rytmin korostus tamburiinein, lautasin, patarummuin ja triangelein, mikä myös omaksuttiin taidemusiikkiin. Tunnepitoisia elementtejä oli paljon lainattavaksi, sillä olihan sotilasmusiikki luotu juuri mieliä kohottamaan sotatoimien kynnyksellä. Harmoniamusiikkia kuultiin 1600-luvulta lähtien Ranskan joukko-osastoissa, joissa *hautboiskvartetit* esittivät moniäänistä musiikkia. Etenkin havisäveltäjä Lully sävelsi ja sovitti kappaleita tälle kvartetille, joka koostui diskantti, alto ja tenori äänialoissa soivista oboista ja fagotista (tai basso-oboesta). 1700-luvulla yhtye kasvoi kahden klarinetin, kahden fagotin ja kahden käyrätorven kokoonpanoksi, jolle mm. Mozart sävelsi serenadeja ja divertimentoja. 1800-luvun alussa kehitetty, kromatiikan mahdollistava, vaskisoittimien venttiilijärjestelmä synnytti uusia vaskisoitinperheitä, jotka syrjäyttivät vähitellen luonnontorvet ja vähensivät puupuhaltimien määrää. Suomen Kaartin soittokuntaa vuodesta 1874 johtanut Adolf Leander vakiinnutti sotilaskäyttöön puhtaan vaskikokoonpanon, jolle ei suoraan ollut osoitettavissa ulkomaalaista vastinetta. Tämä ilman rytmisoittimia ja puupuhaltimia soiva kokoonpano omaksuttiin esikuvaksi myös seurojen ja yhdistysten soittokuntaharrastukseen. Leander sovitti ja sävelsi paljon sotilasorkesteriyksiköksi vakiinnuttamalleen seitsikolle, joka koostui yleensä es-kornetista, kahdesta b-kornetista, alto-, tenori- ja baritonitorvesta sekä (es-vireinen) tuubasta. Suurimmillaan sotilassoittokuntaan saattoi kuulua 60-70 soittajaa autonomian aikana. (Laitinen 1993, 27-28, Kurkela 1983, 74, 76)

Helsingin varhaisin orkesteritoiminta alkoi 1700-luvun lopulla Viaporin linnoitusten suojissa, jonne sijoitetuilla laivastolla ja kolmella rykmentillä oli omat soittajansa. Sotilaskuvernööri, kreivi Ludvig

(Lodowijk Sigismund) van Heyden ylläpiti yksityisesti sotilassoittokuntaa 1815-1824 (amiralitetsmusiken), joka konsertoi myös Helsingissä. Harrastajamuusikoiden kera soittokunnasta saatiin tarvittaessa orkesteri vierailevien taiteilijoiden säestämiseen. Ruotsin vallan aikana Viapori olikin Helsingin merkittävämpi musiikkikeskus, sillä upseeristolla oli monipuoliset kulttuuriharrastukset. Miehistön vaihduttua myös venäläinen päällystö, joka monesti tuli Länsi-Euroopasta, jatkoi perinteitä ja avasi yhteyksiä Helsingin piireihin. Soittokunnat edistivät paitsi torvisoittoa, ne olivat tärkeitä Helsingin seuralämälle. Sotilasmuusikoita nähtiin Helsingissä myös urkurin ja kaupunginmuusikon viroissa. (SMH I, 312, 314, 328, Hirn 1997, 22, Laitinen 1993, 38)

3.1.3. Merkittäviä vierailuja – torvisoittoa Helsingin kesässä

Krimin sota (1854-1856) kuihdutti Suomen huvielämää muutamaksi vuodeksi, mutta vahvisti sotilassoittokuntien asemaa viihdyttäjinä. Säännöllinen laivaliikenne lakkasi sodan ajaksi vaikeuttaen turistien ja ulkomaalaisten taiteilijoiden vierailuja. Venäläiset sotajoukot saapuivat kuitenkin orkesterineen kuten Barclay de Tollyn rykmentti vuonna 1854, joka saman vuoden huhtikuussa musisoi Hotel de Russiessa tanssitilaisuudessa, vappuna Kaisaniemessä ja toukokuun lopulla iltaisin Kaivohuoneella. Päiväsaikaan kuultiin Kaivohuoneella I suomalaista meriekipaasin soittokuntaa Carl Gottlob Ganszaugen johtamana, ja kesällä Kaisaniemen valloitti puolestaan Frans Carlin rykmentin soittokunta. Soittokunnat säestivät tanssia ja viihdyttivät keveällä ohjelmistolla ruokailun taustalla, mikä sinänsä oli hyvin epämilitaarinen tehtävä, mutta sodankäynnissä tärkeäksi osoittautunut lennätinyhteys pääsi teemaksi Seurahuoneella järjestetyissä tanssiaisissa, joissa musiikista vastasi Ganszaugen luotsaama soittokunta. Ravintoloitsijoiden ohella musisointia tukivat yksityiset henkilöt kuten perhe Tienmann, joka avusti talvella 1855 pidettyjä illanviettoja Hotel de Russiessa. Saman vuoden keväänä Nikolai I:n kuolema vaimensi huvittelua, ja alkukesästä Viaporin pommitukset hiljensivät Kaivohuoneen ja siellä soittaneen Preussin kuninkaan soittokunnan. (Hirn 1997, 54-55)

Sodan päätyttyä moni venäläinen soittokunta lähti, mutta saapui myöhemmin vierailulle pitkin 1870- ja 1880-lukuja. ”Omasta takaa” mielialojen kohennuksesta huolehtivat Suomen Henkikaartin tarkk’ampujapataljoonan ja I meriekipaasin soittokunnat, joiden voimavarat vaativan tilaisuuden tulen yhdistettiin. Belomorskin (Sorokan) soittokunta jäi Suomeen heti sodan jälkeen tuoden vaihtelua teatteriorkesterien soitolle Korkeasaarella ja Kaisaniemessä. Kesällä 1878 pidetyssä *monstrekonser-tissa* se esiintyi yhdessä Kaartin soittokunnan kanssa. Esikuva oli saatu Keski-Euroopasta, missä kesäkonserttia varten koottuun orkesteriin saattoi kuulua lähes 100 soittajaa⁶. Kaivohuone ja erityisesti

⁶ Lontoossa Drury-Lane –teatterissa järjestettiin kesällä 1840 konserttisarja, jossa oli 98 soittajaa ja 26 hengen kuoro. Näitä kutsuttiin nimellä *monster-concerts*. (Tegen, 52)

Kappelin soittolava (valmistui 1867, Simpukka –lavakatos 1887) muodostuivat vähitellen soittokuntien esiintymispaikoiksi. Kappelissa esiintyivät mm. Petshoran rykmentti ja Kaartin soittokunta Aleksei Apostolin⁷ johtamana. Venäläisiä soittokuntia esiintyi useita jatkossakin mm. lyhyiden fregattivierailujen yhteydessä, mutta Kaivohuoneella kuultiin myös itävaltalaisia sotilassoittajia, ja Töölön ravintolassa esittivät janitsaarisoittajat ”turkkilaista” sotilasmusiikkia⁸. (Hirn 1997, 58-62, Tegen, 52)

Soittokuntien torvimusiikin tahtiin viihdyttiin jopa kyllästymiseen asti. Dvinan rykmentin ohjelmisto pysyi muuttumattomana aina viikon verran, kunnes kappaleita vaihdettiin. Petshoran rykmentin soittoa puolestaan kuvailtiin lehdissä ”yksitoikkoisuudessaan tympäiseväksi” (Hirn 1997, 65). Yleensä soittokuntien tasosta tai kappaleista kirjoitettiin tuolloin vielä vähän julkisesti, mutta suomalaisten laulujen esittäminen tai kapellimestarien suomenmieliset sävellykset tuotiin julki ilomielin. Esimerkiksi *Porilaisten marssia* suosivat muutkin kokoonpanot kuin soittokunnat ohjelmistossaan yleisön innostajana. 1890-luvulla sotilassoittokunnat saivat rinnalleen yhä enenevässä määrin naissoittajia, duettolaulajia ja varieteetyyppistä ohjelmaa, jotka uutuuksina kiinnostivat yleisöä torvisoittoa enemmän. Suomen armeijan lakkauttamisen jälkeen (1901) Aleksei Apostolia nähtiin jatkossakin Kappelin lavalla mm. Helsingin torvisoittokuntaa johtamassa. (Hirn 1997, 62-65, 200)

3.1.4. Harrastajasoittokunnat ja sotilassoittajien perintö

Suuri yleisö pääsi nauttimaan sotilassoitosta ulkoilmakonserteissa, mutta moniin ravintoloihin, kuten Kaivohuoneelle, tai säätyläisten kotijuhliin ei varattomilla tai työläisväestön edustajilla ollut asiaa. Samoja kappaleita päästiin kuitenkin kuulemaan esimerkiksi työväentaloille iltamiin, joissa näytelmien, puheiden tai voimisteluesitysten lomassa musisoinnista vastasi amatööreistä koottu soittokunta. Vuonna 1871 perustettu Kansanvalistusseura edisti kuoro- ja soittokuntatoimintaa, ja usein palokunnan yhteyteen saatiin koottua varhaisimmat soittajakokoonpanot. 1880-luvun lopulla kulttuuri- ja yhteiskunnallinen elämä yleisesti jatkoivat vilkastumistaan, ja työväenyhdistysten ja nuorisoseurojen soittokuntia perustettiin yhä enemmän tehdaskaupunkeihin ja maaseutujen tehdasyhdyskuntiin. Soittokunnat olivat yleisörkestereita, jotka huolehtivat sotilassoittokuntien tapaan monenlaisten tilaisuuksien ohjelmasta. Keisarin käskystä yleistyivät 1870-luvulla vaskipuhaltimet sotilassoittokuntien soittimina, joita Suomen Kaartin pataljoonan kapellimestari Adolf Leander oli tuonut Saksasta seitsikolleen. Sotilassoittajien mukana kulkeutuivat puhaltimet Leanderin sävellysten ja sovitusten ohella harrastajakokoonpanojen käyttöön. Leanderin tuotanto oli itsestään selvä valinta harrastajamuusikoille,

⁷ Aleksei Apostol (1866-1927) nimitettiin 1918 Suomen armeijan ensimmäiseksi ylikapellimestariksi. (Hirn 1997, 64)

⁸ 1750-luvulta lähtien levisi janitsaarimusiikki sotilasmusiikkiin Euroopassa. Sitä soitettiin räikeä-äänisillä puupuhaltimilla ja rytmistä huolehti erillinen lyömäsoitinryhmä, jonka soittajat olivat maureja tai maureiksi puettuja rumpaleita. ”Slamrande och pinglande” sointi kuulosti eksoottiselta ja mielikuva liitti musiikin (tuohon aikaan) kaukaiseen Turkkiin. (Lappalainen 1993, 28)

joilla ei ollut riittävästi taitoa itse sovittaa suurille puhallinorkestereille tarkoitettuja kappaleita. Muutoin vaskisoitinperheen useampaakin soitinta oppi soittamaan kohtalaisesti ilman pitkäaikaista koulutusta, ja pienellekin paikkakunnalle saatiin perustettua 4-7 soittajan yhtye. Varoja säästään usein tilattiin vain yksi näytekappale, joka kopioitiin käsin kirjoittamalla yhtyeen käyttöön. (Pekkalainen 1996, 9-11, Kurkela 1983, 74)

Amatöörisoittokunnat tulivat tarpeellisiksi, kun vuonna 1901 Suomen armeija lakkautettiin ja sotilassoittokunnat neljä vuotta myöhemmin osana Venäjän tiukentuneita otteita. Jo 1899 Suomen pataljoonia oli kielletty esittämästä isänmaallisia sävellyksiä. Armeijan ammattimuusikot siirtyivät mm. työväenyhdistysten soittokuntiin, joiden taso nousi koulutettujen kapellimestarien johdossa. 1800-luvun loppupuolella oli amatööripohjaisten soittokuntien esitysten kommentointi lehdissä vielä vähäistä. Usein mainittiin soittokunnan olleen tilaisuudessa mukana, ja kehuja tuskin olisi paljon tullut, sillä monella soittajalla ei ollut minkäänlaista musiikkikoulutusta. Joka tapauksessa, sotilassoittokuntien puuttuessa harrastajasoittokunnat saivat enemmän esiintymistilaisuuksia, ja ne olivat mukana niin huvimatkoilla, iltamissa, laivan vihkiäisissä, naamiaisissa kuin yhdistysten ja seurojen juhlissa. Sototoimet, suurlakko vuonna 1905 ja aatetaustat lisäsivät erityisesti työläisten innostusta soittokuntia kohtaan. (Pekkalainen 1996, 10-12, 26-27, 42)

Sotilasmuusikoiden siirtymistä siviilisoittokuntiin helpotti ohjelmiston samankaltaisuus; marssia, valssia ja laulua kuultiin jatkossakin ulkoilmatapahtumissa. Harrastajasoittokuntien käyttöön julkaistut Kansanvalistusseuran nuottikokoelmat (taulukko 1.) sisälsivät ajan suosittuja kappaleita ja sotilasmuusikot toivat mukanaan tuttua ohjelmistoaan. Populaarimusiikkia soittivat täten ravintolaorkesterien, sotilassoittokuntien ja kaupunginorkesterien (populaarikonsertit) ohella myös harrastajasoittokunnat. Eritoten sotilassoittokuntien perinne jatkui harrastajasoittokunnissa, kun taas perinteiset ravintola- ja elokuvaorkesterit alkoivat 1900-luvulla vähitellen kadota tai muuntua uusine soittimineen uuden populaarimusiikin tarpeisiin. Puhallinseitsikkojen kulta-aikaa oli 1910-luku, kunnes jazz uusine kokoonpanoineen valloitti esiintymislavat 1920-luvulla. Yhdistysten torviseitsikkoharrastus alkoi hiipua 1930-luvulla haitarijazzin tieltä etenkin sota-ajan lähestyessä, mutta sodan ”tanssittomina” vuosinakin kuultiin torvisoittoa mm. isänmaallisissa juhlissa ja hautajaisissa yli luokkarajojen. (Pekkalainen 1996, 10-12, Kurkela 1983, 86)

Kansanvalistusseuran partituurikirjojen ohjelmisto 1885-1900 (Pekkalainen 1996: 1992, 149)				
Musiikinlaji	Kotim.	Ulkom.	Yht.	%
Fantasiat, rapsodiat, romanssit, serenadit	6	14	20	24
Kansanlaulut, laulut	5	13	18	21

Alkusoitot, ooppera-aariat	1	14	15	17
Uskonnollinen	7	6	13	15
Tanssit (mazurkka, valssi, polkka, poloneesi)	3	9	12	14
Potpurit	4	2	6	7
Kansallishymnit	1	-	1	1
Operettien alkusoitot	-	1	1	1
Yhteensä	27	59	86	100

Taulukko 1. Nuottikokoelmien musiikinlajit jaettuna kotimaisiin ja ulkomaisiin, lukumäärät ja %-osuus kaikista kappaleista. Kansanvalistusseura julkaisi nuottikirjoja kaikkiaan 8 kpl vuosina 1885-1896 harrastajasoittokuntien ohjelmistoksi laulu- ja soittojuhlille.

Monen työväenyhdistyksen soittokunnan taloudelliseksi selkärangaksi muodostuivat suositut tanssitalaisuudet ja ”porvarien lystien” mukaiset naamiohuvit, joissa tarjoiltiin myös alkoholia. Tuulikki Pekkalainen (1996) kuvaa *Marssin ja valssin vuosisata* –kirjassaan, kuinka Turun työväenyhdistyksen kokouksissa tunnettiin alkoholikielteisyyden vuoksi suurta närkästystä juhlintaa kohtaan, mutta tiedostettiin tanssitalaisuuksien tarpeellisuus yhdistyksen taloudelle. Yhdistyksen nuottikirjoissa (1900-1910, taulukko 2.) korostuukin tanssimusiikki suurimpana lajityyppinä. Viihdemusiikki ylitti luokkarajat, mutta muutoin työväenliike erottui porvarien ajatusmaailmasta. Marssien runsasta osuutta voi osittain selittää aatteellisella ohjelmistolla yhteishengen lujittamiseksi, mm. (1892 aloitettujen) vilkkaasti vietettyjen vappujen ohjelmana, osittain sotilasmusiikin perinnön jatkeena. Uskonnollinen musiikki on korvautunut aatteen vastaisena lähes kokonaan ohjelmistosta. Sinfonioita oli sovitettu vain muutama soittokunnan kokoonpanoa (koko ja soittotaito mahdollisesti puutteellisia) ja yleisön kiinnostusta ajatellen, kun taas tunnelmallinen ohjelmamusiikki oli vielä hyvin edustettuna. (Pekkalainen 1996, 15, 45-46)

Turun työväenyhdistyksen soittokuntien nuottikirjojen ohjelmisto 1900-1910 (Pekkalainen 1996: 1992, 151)				
Musiikinlaji	Kotim.	Ulkom.	Yht.	%
Tanssit (mazurkka, valssi, polkka, poloneesi)	22	143	165	25
Marssit	39	124	163	25
Fantasiat, rapsodiat, romanssit, serenadit	14	88	102	16
Kansanlaulut, laulut	34	44	78	12
Alkusoitot, ooppera-alkusoitot	11	39	50	8
Potpurit	14	36	50	8
Kansallishymnit	-	11	11	2
Operettien alkusoitot	-	11	11	2
Uskonnollinen	6	5	11	2
Operettien osat	-	9	9	1
Sinfoniat	-	2	2	0.3
Yhteensä	140	512	652	100

Taulukko 2.

Harrastajasoittokunnille tyypilliseen tapaan Turun työväenyhdistyksen nuottikirja sisältää useampia musiikinlajeja. Sotilassoittajat toivat mukanaan porvarien suosiman taidemusiikkiperinteen, mutta

työväenyhteisön palveleminen velvoitti soittokunnan sisällyttämään ohjelmistoonsa kansanomaista tanssimusiikkia. Torvisoittoa voidaankin pitää korkeakulttuurin ja kansanomaisen perinteen välimuotona. Valtakulttuurin arvot ja normit heijastuivat alkusoitoissa ja niiden esitystavoissa, tai työväen kuorotoimintaan kuuluvassa moniäänisessä kuoromusiikissa, kun taas työväestön omaa osakulttuuria poikkeavine piirteineen vastasi parhaiten kansanomainen työväenlaulu. Kahden musiikkiperinteen estetiikat poikkesivat myös huomattavasti toisistaan. Soittokuntien repertoaareista ei voida päätellä, mitä ja miksi kunakin ajan jaksona on soitettu eniten, mutta niiden monipuolisuus kertoo soittokuntien valmiudesta soittaa erilaisissa musiikkitilaisuuksissa. (Kurkela 1983, 30-31, 99-100)

Vanhemmissa Kansanvalistusseuran partituurikirjoissa näkyy paremmin sotilassoittokuntien perintö taidemusiikin kevyempien muotojen ja suosittujen alkusoittojen suurimpina nuottimäärinä. Suurelle yleisölle suunnattujen nuottikirjojen tarkoituksena oli opettaa korkeakulttuurin saavutuksia eli taidemusiikin tunnettuja teoksia eikä niinkään toimia tanssioppaana. Valistushengen mukaisesti isänmaallisuuden tunnetta, ja täten kansallista yhtenäisyyttä, haluttiin puolestaan nostattaa sovittamalla kuoroille ja soittokunnille suomalaisia kansanlauluja. Korkeaa moraalialia toivottiin vaalittavan uskonnollisella ohjelmistolla.

Vesa Kurkelan tutkimuksessa *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin* (1983) on tarkoin selvitetty varkautelaista työväeniltamaperinnettä. Varkauden Työväenyhdistyksen Torvisoitto-kunnan (VTY) kaksi nuottikirjaa (taulukko 3) edustavat uudempaa nuottikokoelmaa kuin Turun työväenyhdistyksen soittokuntien nuottikirjat, lisäksi musiikinlajit on luokiteltu eri tavoin kuin Pekkalaisen tutkimuksessa, mutta yhteneväisyyksiä voidaan silti havaita. Marssit ovat säilyttäneet edelleen hallitsevan osuuden ohjelmistossa sotilassoittoperinnettä myötäillen. Vasta yhteen laskemalla kansanomaisten valssien, afroamerikkalaisten tanssien, kansanlaulujen ja -tanssien osuudet jää taidemusiikin viihteellisempi tuotanto kolmannelle sijalle. Täten porvarien ja säätyläisten 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun populaarimusiikki – alkusoitot, pienimuotoiset taidemusiikin sävellykset, wiener-valssit ja kansanlaulupotpurit – oli tehokkaasti levinnyt myös kauas rannikon hienostoravintoloista työväentaloille sekä säilynyt uudemman tanssimusiikin sekä ideologisen sisällön omaavien laulujen ja marssien ristiaallokossa. Edelleenkin ei kuitenkaan voida päätellä, kuinka paljon salonkimusiikkia todellisuudessa soitettiin tai haluttiin kuunnella työväestön piirissä. (Kurkela 1982, 110-111)

VTY:n soittokunnan kaksi nuottikirjaa vuosilta 1913-1920 ja 1920								
Ajankohta I-III jolloin nuotit otettu kokoelmaan			Lukumäärä			% - osuus		
Musiikinlaji	Lukumäärä	% - osuus	I	II	III	I	II	III
Alkusoitot ym.	33	9	6	13	12	5	9	16
Salonkimusiikki	67	19	24	22	8	21	16	11

Marssit	79	22	26	26	21	23	19	29
Valssit	59	17	17	28	11	15	20	15
Kansanlaulusovitukset	21	6	13	5	2	12	4	3
Kansantanssit	54	15	19	29	4	17	21	6
Afroamerikkalaiset tanssit	28	8	3	11	14	3	8	19
Muut	12	3	4	6	1	4	4	1
Yhteensä	353	100	112	140	73	100	100	100

Taulukko 3. Varkauden Työväenyhdistyksen Torvisoittokunnan (VTY) kahden nuottikirjan sisältö musiikkilajeittain sekä nuottikirjoihin otetut uudet kappaleet ajankohdan ja musiikkilajin mukaan.

I otettu ohjelmistoon ennen kansalaissotaa 23.1.1918

II otettu ohjelmistoon 23.1.1918-27.5.1926, ennen uudentyypin populaarimusiikin tuotannon nopeaa laajenemista

III otettu ohjelmistoon 27.5.1926 jälkeen

(Kurkela 1983, 110-112)

Sotilassoittaja-johtajat valitsivat vielä pitkään koulutustaan lähinnä olevaa salonkimusiikkia, jota myös oli nuotteina helpommin saatavilla, sovitettavaksi soittokunnalle. Yleisesti suomalaisessa musiikkitoiminnassa vallalla ollut ”hyvä ja huono musiikki” –dualismi lieene vaikuttanut myös taustalla taidemusiikin eduksi. Paljon harjoittelua vaativan alkusoiton soittamaan pystyvä soittokunta sai varmasti arvostusta yleisöltä ja oikeutusta toiminnalleen. 27.11.1931 ”Työttömäin hyväksi” pidetyssä konsertissa VTY soitti ainakin Verdin, Flotowin, Leon Cavallon ja Mozartin oopperamusiikkia, koelman suomalaisia kansanlauluja sekä Merikannon ja Linbladın lauluja (Kurkela 1983, 87). Tanssi-iltoissa ja ohjelmallisten iltamien lomassa kuului varkaudelaista Suomen Työväen Musiikkiliiton johto- ja toimihenkilöiden 1920-30-luvuilla arvottomaksi parjaamaa kisällilaulua ja haitarijazzia, joilla pelättiin olevan turmeleva vaikutus nuoriin. Vasta 1920-luvulla Varkaudesta löytyi afroamerikkalaisvaikutteista populaarimusiikkia sovittamaan osaava paikallinen, joka siirsi nuottikirjojen musiikillista painopistettä lauluvalssien ja kansantanssien suuntaan. (Kurkela 1983, 31, 87, 110-111)

3.2. Taidemusiikin instituutioiden vaikutus

3.2.1. Konsertoivien orkesterien ensiaskelia Helsingissä

1800-luvun populaarimusiikin, kansanmusiikin ja taidemusiikin suosituiksi tulneiden teosten esittäjien rinnalle kaivattiin Suomessa virallista instituutiota, joka huolehtisi taidemusiikin esittämisestä ja musiikin ammattilaisten koulutuksesta. Seuraavaksi esitellään nykyisen oopperan ja kaupunginorkesterien alkuvaiheita. Niiden tuottama musiikki edusti hyvää makua, johon ravintoloissa, teatterien väliajoilla ja elokuvissa soitettua musiikkia verrattiin populaarimpana ja siten myös vähempiarvoisena. Salonkimusiikki kuitenkin ammensi suosittu kappaleensa osaksi sinfoniakonserttien tutuksi käyneestä ohjelmistosta. Kahden ”musiikkimaailman” eron kyseenalaisuus korostuu entisestään, kun otetaan huomioon niiden monilta osin yhteinen muusikkokunta. Kuten nykypäivänä, oli tuolloinkin vaikea saada laajaa kuulijakuntaa uuden

taidemusiikin konsertteihin. Tampereen kaupunginorkesterin perjantai-illan konserttien ohjelmia katsoessa voi huomata, että vanhat keinot ovat edelleen käytössä; modernimman rinnalla esitetään tunnepitoisia romantiikan ajan teoksia.

Helsingin orkesterikonserttien varhaisimpana kautena pidetään 1820- ja 1830-lukuja. Ne pohjaavat *Turun Soitannollisen seuran* ensimmäiseen toimintakauteen 1790-1808, jota on kutsuttu taidemusiikin ensimmäiseksi kukoistuskaudeksi. Turussa puolestaan seurattiin Tukholman musiikkielämää ja sitä kautta keskieurooppalaisia perinteitä. Vuonna 1809 Suomi liitettiin autonomisena suurruhtinaskuntana Venäjään, jolloin yhteydet Pietariin entisestään paranivat. Monet ulkomaalaiset taiteilijat käyttivät Helsinkiä, Turkuja ja Viipuria välietappeina matkalla suurempaan keskukseen Pietariin. Pietarin läheisyyden ansiosta Suomessa saatiin nauttia myöhemmin vuosina ennennäkemättömän runsaasta joukosta erilaisia viihdyttäjiä, jotka toivat tuoreita virtauksia Keski-Euroopan estradeilta. Etenkin Ullanlinnan kylpylä houkutteli muusikoita poikkeamaan. Höyrylaivaliikenne käynnistyi 1830-luvulla ja rautatieyhteys saatiin vuonna 1870. (Lappalainen 1994, 16, 32, Marvia-Vainio 1993, 11-14, 20)

Turun palon (vuonna 1827) myötä musiikkielämän painopiste siirtyi tuoreeseen pääkaupunkiin Helsinkiin (pääkaupungiksi 1812). Keisarillinen yliopisto perustettiin seuraavana vuonna ja sen ympärille perustetusta *Akateemisesta kapellista* muodostui keskeinen musiikki-instituutio, joka ehti ennen Paciuksen aikaa pitää noin 30 musiikki-iltamaa. Vuosina 1835-1853 kapellia, myöhemmin *Helsingin Soitannollinen seura*, johti Helsingin yliopiston musiikinjohtaja Frederik Pacius. Hän kokosi kaupungin etevimmät amatöörit ammattiin katsomatta, ylioppilaita ja muutaman ammattilaisen saaden kovalla työllä aikaan konsertteja, joissa esitettiin kamarimusiikin lisäksi muutamia orkesteriteoksia ja oratorioita. Vuonna 1844 Paciusta tukemaan perustettu *Sinfoniayhdistys* sulautti itseensä Soitannollisen seuran 1850-luvun alussa, ja samalla perustettiin orkesterikoulu. Apua sinfonioiden esittämiseen saatiin myös Ullanlinnan kylpylässä soittavalta Karl Ganszaugen saksalaiselta orkesterilta ja *Lauluyhdistykseltä* (perustettu 1848) kuorosinfonian esittämiseen. Konserttihuoneina toimivat Yliopiston juhlasali (valmistui 1832), Kaivohuone (1838⁹) ja Seurahuone (1833) eli Helsingin kaupungintalo. Suomalaisia ammattimuusikoita ei juurikaan ollut, vaan musiikin esittäminen oli sitä harrastavien kaupunkilaisten, ulkomaalaisten ja sotilassoittajien käsissä. Lopulta erimielisyydet saksalaisten kanssa ja olosuhteita epävarmentanut Krimin sota tekivät Sinfoniayhdistyksen toiminnan mahdottomaksi, mikä antoi vuoron teatteriorkestereille valloittaa konserttiestradiit. Teatteriorkesteritkaan eivät aina voineet pitää kaikkia suunniteltuja

⁹ Suomen musiikin historia I –kirjassa Kaivohuoneen valmistumisvuodeksi kerrotaan 1835. (SMH I, 325)

sinfoniakonserttejaan, sillä yleisöä kävi yksinkertaisesti aivan liian vähän. (Marvia-Vainio 1993, 12-16, 23, 47)

Helsingin konserttielämän näivettymisestä ja orkesterittomasta tilanteesta huolestuneet huokaisivat helpotuksesta vasta vuonna 1882, jolloin syntyivät Helsingin musiikkiopisto ja Helsingin kaupunginorkesterin esi-isä *Helsingfors orkesterförening* eli Helsingin orkesteriyhdistys (1882-1894), jonka yhteyteen perustettiin orkesterikoulu. Orkesteritoiminta alkoi varsinaisesti kehittyä, kun taloudellinen asema oli varmistettu, ja n. 35 muusikkoa johtamaan oli Dresdenistä hälytetty taiteelliset mitat täyttävä Robert Kajanus (1856-1933). Säveltävä kapellimestari toi 1880-luvulla tuoreet vaikutteet Saksan ja Ranskan konserttielämästä suomalaisiin perinteisiin. Suomeen palatessaan hän oli todellisen haasteen edessä, jota parhaiten ennakoi nimimerkki ”Torgil”¹⁰ 18.7.1882 Helsingfors -lehdessä pohtiessaan Helsingin orkesterin perustamista ja tulevaisuutta: ”*Olen vakuuttunut siitä, että riski ei hänelle (orkesterin perustajalle) tulisi liian suureksi, kunhan hän ymmärtäisi samalla kertaa täyttää yleisön vaatimuksen vaihtelusta ja huvista kuin musikaalisesti sivistyneen yleisönosan vaatimuksen todellisesta musikaalisesta nautinnosta.*” (Marvia-Vainio 1993, 38) Kajanuksen onnistumista tämän näkökulman suhteen tarkastellaan luvussa 3.2.3. Hän toimi kapellimestarina orkesterin kunnallistamisen jälkeen aina vuoteen 1932 asti. (Marvia-Vainio 1993, 11-12)

3.2.2. Teatteriorkesterit – konsertteja, oopperaa, operettia ja väliaikamusiikkia

Teatteriorkesterit olivat Suomen ensimmäisiä ammattilaiskokooupanoja. Vuonna 1860 perustettu Uusi Teatteri (vuodesta 1887 Ruotsalainen Teatteri) sai yhteiteensä maan ensimmäisen ammattiorkesterin (yli 20 soittajaa), jonka kapellimestari Filip von Schantz lähetettiin opintomatkalle Leipzigiin. Näytelmien säestämisen ohella järjesti orkesteri omia konsertteja lisätulojen toivossa, ja huolehti täten ainoana ja osittain vapaaehtoisesti¹¹ kaupungin julkisesta orkesterielämästä. (Marvia-Vainio 1993, 16-19)

Kahtena ensimmäisenä vuonna pidettiin kymmenen sinfoniakonserttia¹², joiden ohjelmissa olivat varmat kestopuosikit Beethoven ja Mozart tunnetuimpine teoksineen (Jupiter, Es, g). Schantz esitteli

¹⁰ Todennäköisesti kyseessä oli ahkerasti lehtiin kirjoitteleva ja orkesterin toimintaa voimakkaasti puolustelevala, Kajanuksen serkku, Karl Flodin. (Marvia-Vainio 1993, 40)

¹¹ On syytä epäillä, että julkisia esiintymisiä toivottiin orkesterin perustamista koskevissa neuvotteluissa (Marvia-Vainio 1993, 17).

¹² Huomaa sinfoniakonserttien määrää taulukko 4. Kymmentä enempää ei esitetty tämän jälkeen pitkiin aikoihin. (Marvia-Vainio 1993, 17)

myös moderneja säveltäjiä, joista etenkin Wagnerin musiikin Suomeen tuomista pidetään hänen ansionaan. Schantz joutui kuitenkin epäsuopuun teatterin johdon kanssa soitettuaan liian ”kevyttä musiikkia” näytäntöjen väliaikamusiikkina (Marvia-Vainio 1993, 17). Vuonna 1863 tahtipuikkoon tarttui August Meissner, jonka ohjelmistoa kuvataan moitteettomaksi sisältäen Beethovenin sinfonioita ja alkusoittoja, wieniläisklassikoita ja uussaksalaisen koulukunnan¹³ moderneja teoksia. Kirkkomusiikkiin keskittyntä Richard Faltinia seurannut Nathan B. Emmanuel (johdossa 1870-1878) hoiti puolestaan Schumannin ja Schubertin sinfonioiden Suomen ensi-esitykset ja esitteli uutta venäläistä (Glinka, *Ruslan ja Ludmilla alkusoitto*), ranskalaista (Saint-Saëns, *Danse Macabre*), unkarilaista ja pohjoismaista (Grieg, Berwald, Hamerik) musiikkia kävelykonserteissaan. Kajanuksen konserttien ohjelmissa korostuivat myös Händelin, Mozartin ja Beethovenin nimet taidemusiikin suosituimpina edustajina. Brahms, Raff ja Robert Franz edustivat modernia linjaa, joille oli vaikeampaa löytää kuulijakuntaa (Marvia-Vainio 1993, 16-19, Hirn 1997, 61).

Salonkimusiikiksi paremmin kelpaavaa musiikkia alettiin kuulla 1870-luvulta eteenpäin, jolloin Suomalaisen Teatterin (Arkadia) yhteyteen perustettiin lauluosasto eli *Suomalainen Ooppera*, joka toimi vuosina 1873-1879. Muusikot kiinnitettiin aluksi erikseen näytäntöjä varten, ja vasta vuonna 1877 palkattiin 16-jäseninen soittajisto (järjestyksessä Suomen toinen ammattiorkesteri). Tuona aikana esitettiin kaikkiaan 30 oopperaa suomenkielellä yli 450 näytännössä, joista suosituin teos oli Gounodin *Faust* 55 esityskerrallaan. Muita suosittuja ooperoita olivat Mozartin *Taikahuilu* (25 esitystä) ja *Don Juan* (18), Donizettin *Lucia di Lammermoor* (46), Rossinin *Sevillan parturi* (33), Bellinin *Norma* (24) ja Verdin *Ernani*, *Traviata* ja *Trubaduuri* (44 esitystä). Nähtyään Suomalaisen oopperan menestyksen alkoi myös Uusi Teatteri esittämään, jo valmiina olevalla ja riittävän kokoisella henkilökunnallaan, oopperoita ja operetteja (molempia n. 25, n. 300 näytäntöä yhteensä 1870-luvulla), joita olivat mm. Mozartin *Figaron häät*, Donizettin *Rykmentin tytär*, Weberin *Taika-ampuja*, Flotowin *Martha*, Rossinin *Sevillan parturi*, Meyerbeerin *Robert paholainen*, Bellinin *Unissakävelijä*, Verdin *Naamiohuvit* ja *Rigoletto* ja Paciuksen *Kaarle Kuninkaan metsästys*. Eniten esitettiin Paciuksen *Kaarle kuninkaan metsästystä* (22) ja Verdin *Rigolettoa* (20). (Marvia-Vainio 1993, 21-22, Suomen musiikin historia I, 480-481)

Oopperoiden välillä oli kilpailua, jopa samoja teoksia esitettiin, joten puhe- ja laulunäyttämön ylläpito kahdessa teatterissa kävi lopulta liian kalliiksi. Tarjontaa oli liikaa suhteessa kävijäkuntaan. Vuosina 1873-1879 oopperoita ja operetteja esitettiin noin 750 näytäntöä helsinkiläisille, joita oli tuohon aikaan 30-40 000, ja vain murto-osa heistä kuului varakkaaseen yläluokkaan. Molemmat

¹³ Liszt, Wagner ja sinfonian kirjallisuus-ohjelmallisuus, jota seurasi absoluuttinen sinfonian perinne.

oopperat lopettivat toimintansa vuoteen 1880 mennessä, mutta ehtivät sitä ennen tutustuttaa kuulijakunnan moniin ravintoloiden tuleviin kestopuosikkikappaleisiin. Uusi Teatteri ja Suomalainen Teatteri ryhtyivät yhteistyöhön, ja saivat pidettyä kaksi onnistunutta sinfoniakonserttia ennen toiminnan hiipumista. (Marvia-Vainio 1993, 22)

Oopperoiden sijaan nähtiin Ruotsalaisessa Teatterissa vuosina 1884-1887 operetteja 162 näytännön verran. Lisäksi vuonna 1885 esitettiin viitenä iltana Offenbachin buffo-ooppera *Trébisodin prinsessa*. Suosituimpia 15 esitetyistä opereteista olivat Lecocqin *Rouva Angot'n tytär* (50 esityskertaa) ja kolmen vuoden ajan nähty Herven *Pikku Pyhimys* (44). Laulunäytelmistä suosituimpia ”monivuotisia” olivat Andreas Randelin säveltämä *Vermlantilaiset* ja August Södermanin *Ulfåsan häät*. (Marvia-Vainio 1993, 105)

Väliaikamusiikkia esitettiin useimpien puhenäytelmienkin yhteydessä, ja soitto-ohjelma vastasi laajuudeltaan usein pienoiskonserttia, joka toistettiin parhaimmillaan jopa 3-4 iltana viikossa näytäntöjen yhteydessä. Vuosina 1882-1887 Ruotsalaisen Teatterin väliaika- ja näytelmään varta vasten sävellettyä musiikkia oli esittämässä Kajanuksen orkesteri, joka hoiti tointa korvausta vastaan varsinaisen konsertoinnin ohella. Paitsi ylimääräisenä viihteenä väliaikamusiikki toimi taukona muuttaa näyttämöä seuraavia kohtauksia varten. Soitettavat kappaleet ilmoitettiin teatterikappaleen mainoksessa, ja ne olivat pääosin kevyttä ohjelmistoa, mikä parhaiten soveltuikin 13 muusikon teatteriorkesterille¹⁴. Soitto-ohjelma toimi osaltaan myös houkuttimena teatteriin. Ruotsalaisessa Teatterissa, vuonna 1881, *Figaron häiden* (Beaumarchais'n puhenäytelmänä) väliajalla soitettiin viisi kappaletta, joista ensimmäinen oli Figaron häiden alkusoitto, ja loput näytelmän luonteen mukaisesti keveitä: Lumbyen *Drömmen efter balen*, Jungmannin *Mandoliiniserenadi* ja Lullyn *Menuetti Porvari aatelismiehenä* –musiikista. (Marvia-Vainio 1993, 104-105)

3.2.3. Populäärikonsertit – välttämätön paha

1870-luvulla konserttitoiminta oli hiipumassa yleisökadon vuoksi, mutta ongelmia oli muitakin. Uusien teoksien vaatimaa sointiväriä ei saatu aikaiseksi alle 20-hengen teatteriorkesterilla, joten kaivattiin uutta ja suurempaa ammattitaitoista kokoonpanoa. August Meissner aikoinaan erosi Uuden Teatterin orkesterin kapellimestarin virasta, kun teatterin johtokunta vuonna 1867 määräsi orkesterin kooksi vain 13 jäsentä, mikä osaltaan edisti pienimuotoisemman ohjelmiston esittämistä. Konsertoiva orkesteri ja teatteriorkesteri haluttiin kuitenkin erottaa toisistaan perustamalla vuonna 1879 *Helsingin*

¹⁴ Kaksi viulua, alttoviulu, sello, kontrabasso, huilu, klarinetti, trumpetti, kaksi käyrätorvea, pasuunat ja patarummut.

konser்த்தiorkesteri, ensimmäisenä johtajanaan Bohuslav Hřmalý, jonka soittajisto pääosin muodostui teatteriorkesterilaisista. Viranomaisia ja yleisöä ei saatu innostumaan tukitoimintaan, joten taloudellisten syiden pakottamana tuore orkesteri ”ajautui” tuolloin ensimmäistä kertaa *populäärikonsertteihin* (ruotsinkieliset puhuivat *poppaneista*, Marvia-Vainio, 227), joihin turvauduttiin useasti jatkossakin. (Marvia-Vainio 1993, 18, 23-25)

Nämä konsertit jatkoivat 1860-luvulta alkanutta ”picknick” –perinnettä, johon kuului musiikin ohella pienten suupalojen nauttiminen. Populaarikonsertteihin verrattavia *musikaalisia illanviettoja* olivat Schantz ja Meissner johtaneet kaksi - kolme kertaa viikossa mm. Arkadiateatterissa. Kevyttä ohjelmaa kuunneltiin kansallisesti toiveikkaissa tunnelmissa, sillä valtiopäivät olivat 1863 alkaneet. Samana vuonna siirryttiin Arkadiateatterista Hotelli Seurahuoneen uuteen salonkiin, jossa perinnettä jatkettiin markan maksavilla musiikki-illoilla (marksoiréer). Ulkomaisin soittajavoimin pidettiin vuonna 1881-1882 syys-kevät - kautena¹⁵ 45 populaari- ja kansankonserttia, jotka houkuttelivat hyvin yleisöä. Taidemusiikkia ei juurikaan kuultu, ennen kuin sitä lehtienpalstoilla vaadittiin (Marvia-Vainio 1993, 25). Toiminta jatkui samankaltaisena, mikä on nähtävissä ao. taulukon (taulukko 4.) huimissa populaarikonserttien määrissä suhteessa muihin konsertteihin. Huippukausi sijoittuu vuosille 1900-1902, jolloin Kajanuksen populaarikonsertteja oli jopa neljästi viikossa. Näitä loppuunmyytyjä konsertteja pidettiin vuosisadan vaihteeseen asti Seurahuoneella, jonka jälkeen konsertit siirrettiin akustisesti paremmalle Palokunnantalolle. (Marvia-Vainio 1993, 227-229, Hirn 1997, 59)

Seurahuoneella järjestetyllä tarjoilulla pystyttiin maksamaan tilavuokra. Tarjoilusta tuli myös tilaisuuksien vetonaula. Seurueet istuivat pienissä pöydissä virvokkeita nauttien, ja parvekkeella istuivat orkesterilaisten rouvat ja muut vapaalippulaiset omissa oloissaan käsitöitään tehden. Alkoholi- ja ruokatarjoilusta johtuen nousi hälinä ajoittain musiikin yli, ja painettuihin ohjelmiin lisättiin maininta hiljaa soitettavista kappaleista, joiden aikana toivottiin yleisön hillitsevän käytöstään. Nykyinen konserttikäyttäytyminen on täten kaukana näistä ravintolamaisista tunnelmista. Monelle musiikki jäi toissijaiseksi nautinnoksi, ja musiikkia kuuntelemaan tulleet kritisoivat meteliä lehtien palstoilla. Juoman ja pikkunaposteltavan merkitys musiikin kuuntelemisen rinnalla korostui, kun kolkolle Palokunnantalolle siirretyt konsertit eivät enää houkuttelleet yleisöä samalla tavalla: sieltä puuttuivat kokonaan tarjoilumahdollisuudet. Seurahuonetta oli tuolloin alettu vuokrata tuottoisammille varietee-esityksille. Konsertit siirrettiin Uudelle Seurahuoneelle, jossa ruumiin ravintoa oli jälleen saatavilla, mutta tämäkään konserttisali ei täytynyt entiseen tapaan. 1900-luvun

¹⁵ Aleksanteri II maaliskuisen attentaatin johdosta, oli keväällä 1881 kahden kuukauden suruaika, jolloin ei musiikkia esitetty.

uudet huvitukset olivat alkaneet kiinnostamaan enemmän, ja vanhanmallisten populäärien järjestämisestä luovuttiin lopulta keväällä 1919. (Marvia-Vainio 1993, 47, 227-230, 239, Suomalainen 1952, 78)

Voimakkaasti taidemusiikin näkökulmasta kirjoitetussa *Helsingin kaupunginorkesteri* –kirjassaan (1993) kertovat Einari Marvia ja Matti Vainio, että *ohjelman arvokkaimman osan muodosti jokin tunnettu oopperan alkusoitto, mutta muu ohjelmisto oli, kuten konserttien luonteeseen kuului, helppotajuista ja viihdepitoista musiikkia, tanssisävellyksiä, erilaisia sovituksia, marsseja, kansanomaisia soitinsooloja jne.*” (Marvia-Vainio, 25) Kevyesti ei Kajanus kuitenkaan populääreihin suhtautunut - osaksi niiden taloudellisen merkityksen vuoksi - vaan kiinnitti huomiota vaihtelevaan ohjelmaan ja taitaviin (usein ulkomaalaisiin) solistiesiintyjiin. Helpomman ohjelmiston vuoksi orkesteriin kelpasi huonompikin soittaja, mutta pian yleisö tottui tasokkaisiin vieraileviin tähtiin ja ”puolihuolimaton soittelu” tuomittiin päivälehtien kirjoituksissa (Marvia-Vainio 1993, 228). Alkusoitot, finaalit tms. teosten osat kelpasivat irrallisina tai potpuri –muotoon sidottuina kevyeksi musiikiksi, tai toisinpäin, mahtipontinen alkusoitto toi tilaisuuksiin vakavuutta. Tunnetut aariat kulkivat muun pienimuotoisen ja tunnepitoisen ohjelmiston mukana. Kajanus johti orkesteria kasvot yleisöön päin vuosisadan vaihteeseen asti. (Marvia-Vainio 1993, 227-229.)

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taidemusiikin käsitystä ”hyvästä” ja ”huonosta” musiikista myötäillen olivat hierarkian yläpäässä sinfoniakonsertit, joihin oli kallein sisäänpääsy ja paikkana akustiikaltaan paras Yliopiston juhlasali. Alimpana arvoasteikossa olivat kansankonsertit halvimpine pääsylippuineen, joiden ohjelmasta puuttuivat kokonaan suurimuotoiset teokset ja taidemusiikin uutuudet. Valtaosan ohjelmista muodostivat kansanlaulut laulettuina tai instrumenttisooloina. Populaarikonserttien ohjelma oli eräänlainen välimuoto kahdesta edellä mainitusta sisältäen sekä konserttoja että kansanlauluja. Populaarikonserttien ohjelma oli lähimpänä teatterien väliaikamusiikkia sekä Helsingin hienostoravintoloissa soitettua ohjelmistoa. Vesa Kurkela (2014, 125) huomauttaa, ettei sinfoniakonserttien ohjelma loppujen lopuksi erottunut kovin paljoa populaarikonserttien ohjelmistosta: konserttiohjelman keskellä tai lopussa esitettiin yksi sinfonia, mutta muutoin teokset olivat samoja. Täten voimakas arvolatautunut erottelu näiden kolmen konserttityyppien välillä on osin keinotekoista. Samalla Kurkela kyseenalaistaa erottelun hyvän ja huonon musiikin välillä 1800-luvun lopun Helsingissä, kun samat kappaleet kuitenkin kelpasivat sekä viihdyttämiseen että mieltä ylentävään tilaisuuteen. Tuohon aikaan populaarimusiikki ei vielä ollut eriytynyt useiksi alalajeiksi kuten tänä päivänä, jolloin perinteinen klassinen taidemusiikki on selkeämmin erotettavissa iskelmästä, jazzista tai rockista.

Orkesteritoiminnan nähtiin pääasiassa palvelevan vain pientä eliittiä, joten paineita oli laajemmin kansaa koskettavien musiikkitilaisuuksien järjestämiselle. Orkesteriyhdistyksen ohella musiikille myönnettävää julkista tukea tavoittelivat konsertteja myöskin järjestävä musiikkiopisto (Musiikkiyhdistys) ja kaksi teatteria. Oikeutusta kaupungin ja valtion maksamalle tuelle perusteltiin raha-anomuksissa seuraavasti: ”(Helsingin Orkesteri-)yhdistys samalla on ottanut tehtäväkseen ns. populääri- ja kansankonserteilla valmistaa myös vähävaraisille ja työväenluokalle tilaisuuden viettää sivistävällä tavalla vapaa-aikaansa” (Marvia-Vainio 1993, 60¹⁶). Tarpeeksi valistusta huokuva perustelu ei kuitenkaan päättäjiä vakuuttanut, sillä rahallista tukea piti hakea myös yksityisiltä henkilöiltä (orkesteriyhdistyksen osakemerkinnän muodossa). Kajanus myös luopui osasta omaa palkkaansa, jotta varat riittäisivät. Einari Marvia ja Matti Vainio (1993) ovat tulkinneet Kajanuksen halunneen musiikkikasvattaa kansan- ja populaarikonserttien avulla uutta asiantuntevaa kuulijakuntaa vähän yleisöä vetäneisiin sinfoniakonsertteihin. Kevyemmän repertoarin joukkoon ujutettiin välillä uudempaa musiikkia, ja tällä tavoin toivottiin suurelkin yleisön pikku hiljaa ryhtyvän konserttien uskollisiksi kävijöiksi. Populaarikonserteissa kävi pääosin sama varakas yläluokka kuin sinfoniakonserteissakin, ja populaäreista muodostuikin seurapiiritapahtuma, joissa käytiin säännöllisesti näyttäytymässä. Konjakkikarahvien ääressä nähtiin tuttuja kasvoja kuten Sibelius taiteilijaystävineen. (Marvia-Vainio 1993, 227-228, Suomalainen 1952, 76)

Tätä taidemusiikin populaarimman puolen voittokulkua Helsingissä kutsutaan taidemusiikin historian näkökulmasta ”taiteellisen madaltumisen kaudeksi” (Marvia-Vainio 1993, 27). Kevyt tarjonta ei miellyttänyt taidemusiikin ystäviä, vaan Mozartin ja Haydnin ”raikkautta, vilpittömyyttä ja nuorekkuutta” kaivattiin ”ylenmääräisen ja liioitellun ohjelmamusiikin terveelliseksi vastakohtaksi.” (Marvia-Vainio 1993, 136-137). Kun taloudellinen puoli vihdoinkin oli taattu orkesterien kunnallistamisen myötä vuonna 1914, ei pakottavaa tarvetta niiden järjestämiselle enää ollut, ja sellaisenaan ne loppuivatkin 1910-luvun loppuun mennessä. Helsingin kaupunki kuitenkin tämän jälkeenkin edellytti avustuksen myöntämisen ehtona helppotajuisen ohjelmiston esittämistä ”tavallisille musiikinystävälle” (Marvia-Vainio 1993, 230), ja uudistetussa muodossa, kuten ooppera- ja teatterisoitot, niitä kuultiinkin vielä 1950-luvulla. Populaarikonsertteja järjestettiin kolmenkymmenen vuoden ajan, parhaimpina vuosina lähes sata konserttia vuosittain. Täten populaarikonserteilla oli suuri merkitys salonkimusiikiksi kutsutun ohjelmiston muotoutumiselle.

Toimintakausi	Sinfoniakonsertteja	Kansankonsertteja	Populaarikonsertteja
1882-81	0	Yhteensä 45	
1894-95	7	7	76

¹⁶ HKO:n arkisto. Anomus käsiteltiin kaupunginvaltuuston kokouksessa 28.12.1882 (Marvia-Vainio 1993, 90).

1895-96	10	10+2	81
1896-97	11	8+2	72
1897-98	10	8+1	78
1898-99	7	8+1	80
1899-00	7+2	8+1	78
1900-01	7+4	*	*
1901-02	7+4	7+1	104
1902-03	10+4	14+1	77
1903-04	10+6	16+1	75
1904-05	10+3+6(oopp.)	16+2	68
1905-06	10+1	14+2	60
1906-07	10+2	15+3	64
1907-08	10+3	17	54+1
1908-09	10+2	23+8**	58+1
1909-10	10+4	23+8**	54+2
1910-11	10+3	22+8**	69+2
1911-12	10+4	24+8**	69+2
1912-13	10+8	21+10**	24+8***
1913-14	10+6	28+10**	26+8***

Taulukko 4. (Marvia-Vainio 1993, 27, 238, 277-278). Varsinaisen konserttisarjan lisäksi pidettiin erikoiskonsertteja, esimerkiksi muusikkojen eläkekassan kartuttamiseksi, jotka ovat lisättynä +-merkillä konserttien määriin. *) = tiedot puuttuvat, **) = lisäluvut kertovat kansansinfoniakonserttien ja ***) ylioppilaskonserttien määrän. Muiden raha-avustusten niukkuuden tähden 1901-1902 pidettiin viikoittain jopa 4-5 populaarikonserttia, jotka tuottivat hyvin, mutta ylityöllistivät orkesteria. Ongelmia ilmeni palkkauksessa ja valmentautumisessa muihin konsertteihin. (Marvia-Vainio 1993, 276)

<i>Taidemusiikkia</i>	<i>Käsialan mukaan</i>	<i>Numeroinnin mukaan</i>
Sinfonioita	63	72
Alkusoittoja	183	208
Sinf. runoja, rapsodioita, sarjoja	71	91
Jousiorkesteriteoksia	38	56
Sooloja orkesterin säestyksellä	36	46
Kuoroja, finaaleja, fantasioita, balettimusiikkia	230	225
Yhteensä	621	702

<i>Viihdemusiikkia</i>	<i>Käsialan mukaan</i>	<i>Numeroinnin mukaan</i>
Potpurreja	34	43
Valsseja	132	140
Polkkia	125	79*
Galoppeja	58	26*
Masurkkoja ja poloneeseja	49	33*
Marsseja	115	93*
Katrilleja	15	14
Yhteensä	528	428

Taulukko 5. Helsingin orkesteriyhdistyksen vuosina 1885-1910 laaditun nuotistoluettelon mukaan koonnut Einari Marvia. 25-vuotta käytössä olleeseen nuotistoluetteloon on tehty lukuisia päällekkäisiä

numerointeja eri käsialoilla, joten todelliset lukumäärät lienevät kahden laskentatavan välimaastossa. Kevyen musiikin suuri osuus selittyy populaarikonserttien runsaudella, joissa esitettiin 7-10 teosta/konsertti. (Marvia-Vainio 1993, 126-127)

3.3. Helsinkiläisravintolat - ravintolamusiikki ja muut huvimuodot

Helsingin ravintolaelämän vilkastuminen 1800-luvun lopulla oli seurausta yleisestä vaurauden lisääntymisestä Euroopassa, mikä liittyi teollis-tekniseen kehitykseen ja kaupungistumiseen. Puutavaran arvon nousu ja maatalouden nykyaikaistuminen vaikuttivat Suomessa koko yhteiskuntaan. Elinkeinoelämä vapautui, ja sisämaan kaupankäynti koottiin Helsinkiin vilkastuttaen sen satamatoimintaa. Jo 1830-luvulla Kaivopuiston kylpylä oli houkuttellut turisteja, ja Helsinki-Pietari –junayhteyden alkaessa v. 1870 Tukholmasta tulevia tai sinne matkaavia taiteilijoita ja kauppamiehiä pysähtyi Helsinkiin entistä enemmän. (Augustin 2003, 27)

Sveitsiläiset kondiittorit (mm. Catani, Menn, Kestli) olivat ensimmäisiä ulkomaalaisia, jotka perustivat Helsinkiin sveitsiläiskahviloita ja ravintoloita. Tukholman ja Pietarin esikuvat välittivät niin ikään kansainvälisiä ravintola-alan ilmiöitä. Helsingin vanhin Hotelli Seurahuone (Societetshus, perustettiin 1833), Ruotsalainen Teatteri (1827/1860) ja Kappeli (1840, simpukanmuotoinen lavakatos 1887) saivat seurakseen Esplanadille loistokkaan hotellin lokakuussa 1887, jolloin vietettiin Hotelli Kämpin avajaisia 400 kutsuvieraan voimin. Huvittelukeskukset olivat lähellä Pohjoisesplanadille rakennettuja komeita porvariston kaupunkitaloja, joten puistokadusta muodostui sosiaalisen elämän keskus. Muita Sven Hirnin (1997) mainitsemia musiikillisia illanviettopaikkoja olivat suosittu Fennia (1899), ulkoilmaravintola Klippan (1901) sekä 1900-luvun alun Princess, Restaurant de Paris, Haga ja Metropoli. (Augustin 2003, 33-40)

Suosittu yhteys siirtyivät helsinkiläisravintolasta toiseen. Yleisön kyllästyttyä tilalle otettiin uusia sävellyksiä ja yhtyeitä, jotka kuitenkin olivat lähes entisten suosikkien kaltaisia. Salonkimusiikin suosituimmat piirteet elivät näin vuosikymmenistä toiseen. Esimerkiksi Kämpissä luotettiin wieniläisnaisyhtyeisiin useiden vuosien ajan, vaikka lehtikirjoittelussa paheksuttiin naismuusikkojen huonoja soittotaitoja. On mahdollista, ettei taiteellisten tavoitteiden saavuttaminen ollutkaan naisyhtyeiden pääasiallinen tehtävä. Todennäköisesti naisyhtyeet jo sinällään houkuttelivat yleisöä. Muusikon työtä huvittelupaikoissa ei pidetty soveliaana naiselle, ja heitä paheksuttiin. Sellisti Kirsti Gallen-Kalelan elämäkerta (Raivio 1997) *Sello sulhasena* sisältää mielenkiintoisia kuvauksia nuoren naismuusikon esiintymisistä aina Yhdysvaltoja myöden 1910-30-luvuilla. Ei edes kuuluisa isä ja tiivis seuralämä yläluokan keskiössä varjellut Gallen-Kalelaa pahennukselta: ”(...) lähdin (Ilmari ja Gerda) *Weneskoskien ja Rauha Riihimäen kanssa kesäkuukaudeksi* (1919) *Heinolan kylpylään*

soittamaan. Rauha kertoi, että Oili Siikaniemi, jota hän lähti kiertueelle säestämään oli sanonut, että niin ja niin paljon pahaa puhuttiin minusta, ja että sellainen tyttö, joka on soittanut Mokassa (tamperelainen kahvila), ei voi enää missään kunnollisemmassa paikassa esiintyä, koko hänen elämänsä on pilalla. Ellei rakas Mummoni ja tätini Greta olisi olleet samaan aikaan Heinolassa kylpemässä ja tukeaan antamassa, en olisi jaksanut kestää.” (Kaario 1997, 154-155)

3.3.1. Hotel Kämp, huvittelevat herrat ja ravintolamusiikki

Carl Kämp (1848-1889) oli ehtinyt kerätä ravintola-alan kokemusta ennen nimeään kantavan hotellin perustamista Hotelli Kleinehissa, Seurahuoneella, Ylioppilastalolla, Kaivuhuoneella ja Oopperakellarissa, joissa järjestettiin säännöllisesti konsertteja ja kevyempiä musiikki-iltamia hänen jälkeensäkin. Niihin verrattuna Kämpin ylellisyys oli kuitenkin Helsingissä ennennäkemätöntä. Esikuvana toimivat eurooppalaisten suurkaupunkien hotellit, erityisesti Pariisi, jota pidettiin ajan muodikkaimpana metropolina. Arkkitehtuurissa ja sisustuksessa sekoitettiin Louvren tapaan barokkia ja renessanssia, mikä lehtikirjoittelussa tulkittiin kansainväliseksi, mannermaiseksi ja kosmopoliittiseksi. (Augustin 2003, 24) Ruokalista noudatti myös mannermaisia herkuttelukriteerejä, sillä Carl Kämp ja häntä seuranneet hotellinomistajat palkkasivat pääkokkinsa Keski-Euroopasta. Lukuisat valaisimet, hissi, lennätin ja naisten lukusali edustivat modernia ajattelua. Myöskin kansainväliset kriteerit täyttäviä orkestereita ja estraditaiteilijoita alettiin kiinnittämään vuodesta 1892. (Hirn, 132) Vuotta aiemmin juhlasali oli muutettu peilisaliksi, ja vanha ruokasali muutettiin suosituksi kabineteiksi. Alakerran kahvilaa Ala-Kämppiä kutsuttiin pörssikahvilaksi, sillä sinne toimitettuja pörssiuutisia kokoontuivat lukemaan liikemiehet. Ylä-Kämpin iltaelämässä tapasivat ”huvittelevat nuoret (miehet)”. Kabinetti-iloitteluun ei ollut vaimoilla asiaa. Varietee-ohjelmanumeroiden vakiintuessa juhlasaliin rakennettiin (1904) pieni korotettu näyttämö ramppiverhoineen ja esirippuineen. (Augustin 2003, 24, 37-39, 52-53)

Kämpin asiakkaisiksi valikoitui hintatasonsa puolesta ylimmän ja vauraimman porvarissäädyn edustajia. Samanhenkisillä ammattiryhmillä oli vakiopöytänsä. Korkeimmat veroäyrit olivat venäläisellä kauppiasporvaristolla (mm. olutpanimo, kaasulaitos). Saksalaissyntyiset perheet omistivat useita tehtaita ja liikkeitä (mm. Stockmann, Wulff, Paulig), ja idästä saapuneiden mm. tataarien omistuksessa oli turkisliikkeitä ja vaatekauppoja. Lehdissä julkaistujen matkustajaluetteloiden (Kämpillä usein pisimmät luettelot) mukaan Kämpissä vierailtiin eniten Venäjältä, Baltiasta ja Saksasta. Julkisten kulkuvälineiden puuttuessa Kämpillä, kuten muillakin hotelleilla, oli oma vossikkakuskinsa asemilla vierailijoista kilpailemassa. Kävijäkunta oli kansainvälistä, mainoksessakin luvattiin, että ”*kaikkia kieliä puhutaan*”, mistä etenkin fennomaanit

olivat mielissään. Portierit valikoivat ovella sisääntulijat mm. juhla-asujen perusteella, ja heitä kritisoitiin lehdissä ”pöyhkeistä otteistaan vieraita kohtaan” (Augustin 2003, 57). Kieliriidan aikana tammikuussa 1898 Juhani Aho, Kalle Kajander ja Pekka Halonen eivät olleet päässeet sisälle, ja asiasta nousi kohu suomenmielisten keskuudessa. Portierin oli pyydetty Aholta julkisesti anteeksi. Suomenmielisiin suhtauduttiin Kämpissä suopeasti sortovuosien aikana, ja heille oli järjestetty kokoontumistilat, jonne kuljettiin vaatimattomasta sisäänkäynnistä Kämpin sisäpihan perältä. Klubin jäseneksi pääsi myös talonpoikia ja pappeja. Etenkin kansallisromantiikan herkistämät taiteilijat, kirjailijat ja säveltäjät kokoontuivat Kämppiin inspiroitumaan ja hupsuttelemaan, mistä todisteena on mm. tunnettu Akseli Gallén-Kallelan taulu *Symposion* (1894). (Augustin 2003, 45-47, 56-59)

Tässä ilmoitetut Kämpin esiintyjätiedot pohjautuvat Hirnin (1997) teokseen, jonka lähteinä hän on käyttänyt 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun sanomalehtiä ja samoja HYK:n pienpainetearkiston materiaaleja, ohjelmalehtisiä kuin tässä lopputyössä.¹⁷ Huhtikuussa 1892 Kämpin uudeksi johtajaksi tullut Axel Gummelson palkkasi kansainvälisiä soitinyhtyeitä huolehtimaan ruokailun taustamusikista, jota kutsuttiin ohjelmalehtisissä taffelmusiikiksi. Hirn mainitsee esitetyksi suosikkimarssin ”Ta-ra-ra-bom” ja ”Ode till Kvinnorna”. ”Markkinaretki” oli hauska musiikillinen tarina miehestä, joka joutuu kommelluksiin. 141 Lukuisten naisyhtyeiden lomassa (ao. taulukko) soitti Emilio Colombon yhtye, jossa oli yhdeksän miestä ja kolme naista. Yhtyeen johtajaa kuvattiin taitavaksi viulistiksi, ”sellisti kiersi ketterästi sellonsa ympäri laulaen falsetissa”, ja naiset soittivat kitaraa ja mandoliinia. Lehdissä huomioitiin Marietta Colombon esittävän pohjoismaisia lauluja mm. *Solveigin laulun*

Kuten ao. taulukosta käy ilmi, alkoi varieteeohjelma korvata perinteiset soitinyhtyeet hotellin mainoksissa 1900-luvun alussa, jolloin humoristit, lauluseurueet, flamenco-tanssijat ja kuplettilaulajat muodostuivat Kämpin viihdenumeroiksi. (Hirn 1997, 150-154)

Kämpin esiintyjä 1894-1904. Koottu Sven Hirnin mainintojen pohjalta (1997)

soitinyhtye, johtajanaan S. Levy	1892 loka – 1893 huhti
orkesteri, Eduard Schmidt	1893 lokakuu-
naisyhtye Flora, nti Börner	1894 maaliskuu-
wieniläinen naisyhtye Favorite (7 daamia, 3 herraa)	1895 alkuvuosi
naisyhtye Donauperlen, johtajana Helmine Baumgartl	1895 syksy
naisyhtye Mikloska	1895 lokakuu
Wiener Damkapelle, johtajana Anna Frankl	1896 syksy
Wiener Schwalben, Maria Pollak (8 daamia, 2 herraa)	1896 joulukuu-
Wiener Damkapelle, I.C.Schwarz	1897 syksy, 1899, 1901
wieniläinen naisyhtye, sisarukset von Buganyi	1898 syksy
wieniläinen naisyhtye, G. Richter (10 hlöä)	1898 loka, 1900 tammi

¹⁷ Kämpin historiasta kirjoittaneet Augustin ja Kolbe mainitsevat Kämpin esiintyjistä vain muutaman 1900-luvun alusta. Samat esiintyjät on mainittu myös Hirnin kirjassa.

romanialainen orkesteri, J.G. Dimitrou	1900 maaliskuu
italialainen laulu- ja soittoyhtye, Emilio Colombo (9 herraa, 3 daamia)	1900 syksy, 1901
varieteeta: wieniläiset siskokset Yelli, G. Richerin yhtye	1901 maaliskuu, 1 vko
sopraano Arvida Svensson, amerikkalais-ruotsalaiset sisarukset Hilma ja Anna Nelson	1901 syksy
varietee-Überbrettl: sisarukset Helga ja Ingeborg Sandberg (saksalaisia ja ruotsalaisia chansoneja)	1902, 1903
wieniläisnaisyhtye, Helena Hofmann	1902 syyskuu
Original Nordstern Trio l. sisarukset Walden, myös Julia Nilsson, nti Elly Collier (kupletteja)	1902 marraskuu
müncheniläinen orkesteri joht. J. Seiler, laulukoomikko Heinz Buda, naislauluseurue Las Bellas de Sevilla, norjalainen Agnes Sæther, valssilaulaja Dora Castella, norjalainen tanssiseurue Norena, musikaalinen humoristi Jackson Sander, naisorkesteri Leschien	1903

Kämpissä seurattiin viihteen uusimpia keksintöjä, ja seuraavaksi vetonaulaksi rakennettiin juhlasaliin elokuvateatteri, joka toimi nimillä Helikon (1910-1913), Eldorado (1913-1925) ja Olympia (1926-1930). Näytöksiä säesti yhdeksän miehinen orkesteri tai Denpiano. Väliajoilla esitettiin kupletti- ja duettolaulua, operettia ja koomisia musiikinäytelmiä. Filmikelan vaihdon ajaksi tilatusta täyteohjelmasta muodostui välillä elokuvaa tärkeämpi ohjelmanumero. Suosituin esiintyjä Helikonin aikana oli J. Alf. Tanner, jonka lauluja kuvattiin samalla kertaa herkiksi, ilkeiksi, romanttisiksi ja vulgääreiksi. Äänielokuvan läpimurto lopulta lopetti elokuvateatteritoiminnan, ja teatteri muutettiin takaisin juhlasaliksi. Samalla päättyi salonkimusiikkia esittäneiden elokuvaorkesterien aikakausi. (Augustin 2003, 80-82)

3.3.2. Yhteenvedo helsinkiläisravintoloiden ohjelmistoista

Tässä kappaleessa käsitellään helsinkiläisravintoloiden soitto-ohjelmistojen soitetuimpia kappaleita 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Ohjelmätiedot perustuvat tuona ajanjaksona päivälehdessä ilmestyneiden erillisten ohjelmalehtisten – Affischen, (Program-Blad 1882) Program-Bladet ja Variete-Bladet – ravintolamainoksiin. Varhaisin *Affischen* ilmestyi jo vuonna 1873, mutta tuon aikaisissa numeroissa eivät ravintolat vielä mainitse orkestereidensa ohjelmaa. Teatteri-ilmoituksien sijaan on useita, ja niissä mainostettua väliaikamusiikkia käytetään vertailuaineistona. Pääasiallinen aineisto sisältää otokset varhaisimmista ja myöhäisimmistä em. ilmoitusliitteissä olevista soitto-ohjelmista sekä runsaan otoksen 1890-luvun alku- ja puolivälistä. Otokset ravintoloiden ohjelmista ovat seuraavilta vuosilta: Varieté-Teatern 25.9.-30.12.1882, Hotelli Kämp 1.1.1893-30.1.1894 ja 4.2.1900-11.5.1901, Kappeli, Operakällaren ja Brunnhuset's Variete 6.6.-5.9.1895 (Variete-Bladet - kesäliite ilmestyi vain tämän ajanjakson!). Program-Bladet ilmestyi vielä pitkään 1910-luvulla, mutta vuosisadan alun jälkeen, ravintolat eivät enää ilmoittaneet soitettavia

kappaleita mainoksissaan. Runsainta ilmoittelu oli 1890-luvulla, jolloin ravintolat vierekkäisillä mainoksillaan kilpailivat asiakkaista musiikillisilla *menuillaan*. Ravintoloiden soitetuimmat kappaleet on koottu taulukoiksi tämän luvun lopussa.

Yleisesti voidaan tämän aineiston pohjalta vahvistaa vallalla ollutta käsitystä siitä, että 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun ravintoloiden soitto-ohjelmisto oli huomattavan laaja sisältäen useita tuhansia kappaleita. Tämä ei ole yllätys, kun otetaan huomioon, että esim. Hotelli Kämpissä vuonna 1893-1894 soittanut S. Levyn orkesteri soitti vähintään 9-14 kappaletta sisältävän erilaisen ohjelman lähes kuukauden jokaisena iltana. Variete-Bladet -kesäliitteen 25 numerossa mainostanut Brunnhusets Varieté soitatti saman ohjelman kahtena iltana peräkkäin 6.6.-31.8.1895. Noina kesäkuukausina soitettiin mainosten mukaan n. 120 eri kappaletta ainakin kahteen kertaan. Useampia soittokertoja (n. 6-5) saivat mm. Zabelin marssi *Kuninkaat*, Wagnerin Tannhäuser –oopperan *Pilgrimskör o. Aftonsång*, Danielsin *Turkkilainen tanssi* ja Verdin *Aida* –oopperan finaali.

Kämpin, Operakällaren ja Brunnhusets Varietén ohjelmat sisältävät lähes kaikki samat kappaleet, mutta niiden soittokerroissa on eroja. Täten yhtä ainoaa vuodesta ja paikasta toiseen sointutta kestopuosikkia ei ylitse muiden nouse. Soitetuimmiksi ja siten suosituimmiksi kappaleiksi nousseita on useita, joten helpompi onkin poimia soitetuimmat säveltäjät ja kappaletyypit. Toisaalta tietyiltä säveltäjiltä soitettiin jokaisessa ravintolassa aina sama(t) kappale(et). Esimerkiksi seuraavilta säveltäjiltä kelpasivat ainoastaan heidän oopperoidensa alkusoitot: Wallacelta *Maritana*, Boildieulta *La Dame Blanche* ja *Bagdadin kalifi*, Herold *Zampa* ja Thomas *Mignon*. Waldteufelin ja Straussin useat valssit tekevät heistä ylivoimaisesti soitetuimmat säveltäjät Suppén, Wagnerin ja Verdin jakaessa tasaväkisinä seuraavat sijat. Aivan kuten nykyään radiossa hittimusiikkiin keskittyviksi julistautuvilla kanavilla suosittuja kappaleita soitettiin hetken aikaa joka ravintolassa toistuvasti, kunnes ne kuluivat ”puhki”. Yleisön kyllästyttyä tilalle otettiin uusia sävellyksiä, kuitenkin lähes entisten suosikkien kaltaisia kappaleita. Suosituimmuus piirteet elivät näin vuosikymmenistä toiseen.

Ravintolat luopuivat 1900-luvun alussa viimeistään säännöllisesti ilmoittamasta lehdissä kappale tietoja ruokalistojensa ohella. Sen sijaan (paremman luokan) ravintoloihin painatettiin nuottiluettelot, joista asiakkaat saivat toivoa kappaleita. Yhdessä luettelossa saattoi olla aakkosjärjestyksessä ja/tai musiikin lajien mukaan lajiteltuna n. 2000-4000 kappaletta. Nuottikokoelmat kuuluivat usein ravintoloille, ja orkesterit vaihtuivat niitä soittamaan parin kuukauden välein 1950-luvulle asti. Luetteloita on säilynyt ravintoloista ympäri Suomea 1900-luvun joka vuosikymmeneltä aina 1960-luvulle asti. Näissä luetteloissa vanhimman osan muodostavat samat kappaleet, jotka esiintyvät 1890-luvun orkesterien ohjelmissa. Mitä nuoremasta

nuottiluettelosta on kyse, sitä hallitsevampi on uudemman tanssimusiikin ja iskelmän osuus kappaleista. Luetteloista ei ole mahdollista päätellä, mitä 1800-luvun suosikeista edelleen soitettiin uudemman musiikin rinnalla. (HYK pienpainatearkisto)

Hotelli Kämp 2.1.1893- toukokuun alku ja lokakuun alku 1893-30.1.1894 eri kappaleita n.450, soittokertoja n. 1400	
Säveltäjä	Teos
1. Millöcker	Gasparone, potpuri (11 mainintakertaa)
2. Auber	Den stumma från Portici, alkusoitto (10 mainintaa)
S. Levy	På varieté!, humoristinen potpuri
Strauss	Cagliostro, valssi
3. Fahrbach	Kuninkaan marssi (9 mainintaa)
Faust	Marssi
4. Auber	Fra Diavolo, alkusoitto (8 mainintaa)
Boildieu	La Dame Blanche, alkusoitto
Flotow	Stradella, aria
Capitani	Vita Torinesi, polkka
Mascagni	Cavalleria Rusticana, potpuri
Nesvadbaden	Loreley, parafraasi
Schreiner	Kort och Godt, potpuri
Schubert	Moment musical

Kapellet 6.6.-5.9.1895, n. 255 soittokertaa	
Säveltäjä	Teos
1. Strauss	Radetsky/Rakoczy marssi (4+6)
2. Grieg	Solveigin laulu (8 mainintaa)
3. Auber	Den stumma från Portice, alkusoitto (7)
4. Södermann	Ulfåsa, häämarssi (6)
Thomas	Mignon, alkusoitto
5. Eilenberg	Vaktparaden kommer (5)
Leander	Nyländska folkvisor
Meyerbeer	Fackeldans
Millöcker	Tiggarestudenten, potpuri
Södermann	Ett bonbröllop
Waldteufel	Estudiantina, valssi

Brunnhusets Variete 6.6.-31.8.1895, n. 260 soittokertaa	
1. Zabel	Kuninkaat, marssi (6 mainintaa)
2. Daniels	Turkkilainen tanssi (5)
Verdi	Aida, alkusoitto
Wagner	Tannhäuser, Pilgrimskör o. Aftonsång
3. Boildieu	La Dame Blanche, alkusoitto (4)
Hallden	Polka sans Géné
Hennerberg	Adjutanten
Lorenz	Immerheiter, polkka
Schubert	Am meer
Stix	Ruhestörer, marssi
Suppé	Poeten o. bonden, alkusoitto

Waldteufel	Soirée d'Été
------------	--------------

Operakällaren 6.6.-5.9.1895, n. 525 soittokertaa	
Säveltäjä	Teos
1. Mozart	Don Juan, alkusoitto (8 mainintaa)
Wagner	Lohengrin, finaali
2. Flotow	Martha, alkusoitto (6)
Thomas	Mignon, alkusoitto
3. Litolf	Robespierre, alkusoitto (5)
Meyerbeer	Hugenotterna, fantasia (4)
Rubinsten	Militär Galopp
	Künsterleben valssi
Verdi	Ernani, alkusoitto
18 kappaletta joilla 4 mainintakertaa	

Hotelli Kämp 4.2.1900-11.5.1901, n. 910 soittokertaa		
Säveltäjä	Teos	Kappaletyyppi
1. Sidney-Jones	Geisha (10 mainintaa)	Potpuri
2. Gounod	Faust (7)	fantasia/potpuri
3. Donizetti	Lucia di Lammermoor (6)	fantasia/potpuri
Flotow	Martha	alkusoitto
4. Blon	Blumengeflüster, tonbild (5)	
Offenbach	Orfeus Manalassa	alkusoitto
5. Bizet	Carmen (4)	fantasia
Fahrbach	Unter schattingen Kastanien	mazurka
Herold	Zampa	alkusoitto
Leoncavallo	Pagliacci	potpuri
Meyerbeer	Profeetta, Kruunausmarssi	
G. Richter	Spiegelbilder	potpuri
Schwarz	Boeren marssi	
Strauss	Knüsterleben	valssi
	Im Strumschritt galopp	
Suppé	Pique Dam	alkusoitto

4. ”Henkinherääminen” - Salonkimusiikki Kangasalla

4.1. Kangasalan Musiikinystävät ry 1945-

4.1.1. Kangasalan musiikkielämää

Tässä luvussa esitellään Kangasalan Musiikinystävät ry:n toiminnan alkuvaiheet ja keskeiset piirteet, joiden pohjalta Kangasalan Salonkimusiikkitapahtuma on perustettu jatkamaan perinteitä. Etenkin kiinnitetään huomiota niihin tekijöihin - Musiikinystävien yhdistyksen salonkimusiikkipainotteinen nuotisto, ensimmäinen kapellimestari ja hänen nykyinen seuraajansa – jotka muodostavat jatkumon salonkimusiikin käytölle 1800-luvun lopun ravintolasoittoperinteestä tämän päivän Salonkimusiikkitapahtuman konsertteihin.

Kangasalan Sanomien ilmoitukset ja Kangasalan Joulu -lehden muistelmat muodostavat tärkeimmät painetut lähteet, kun tarkastellaan musiikin harrastamista ja esittämistä Kangasalla ennen Musiikinystävät -yhdistyksen toiminnan alkamista vuonna 1945. Pitäjän vanhoissa kartanoissa ja vauraissa perhepiireissä pidettiin tanssiaisia ja musisoitiin porvarillisten ihanteiden mukaisesti. Näiden perheiden soittotaitoiset jäsenet säestivät usein musiikillisissa tilaisuuksissa, lauloivat mm. seurakunnan kuorokokoonpanoissa ja tukivat muutoinkin aktiivisesti paikallista kulttuuritoimintaa. Monet yhdistykset kuten urheiluseurat, VPK, nuorisoseura ja työväenyhdistys järjestivät usein varojenkeruumeleissä tansseja ja ohjelmallisia iltamia, joissa esiintyivät mm. opettaja Selma Aakkulan tai pianisti-säveltäjä-kanteleen soittaja Emil Kaupin johtamat sekakuorot, pientanssiorkesterit ja pelimannit. Soitinrakentaminen oli yksi tekijä, mikä houkutteli Kangasalle eteviä musiikin harrastajia ja ammattilaisia. (Pekkanen 1989, 15)

Vuosikymmenten ajan oli Kangasalan Urkutehtaan (Anders Thulén perustama, toimi 1843-1983) soittotaitoisista työntekijöistä mahdollista muodostaa torvisoittokuntia, jotka esiintyivät etenkin ulkoilmatilaisuuksissa. Emil Kauppi (1875-1930) ja urkuri-pianisti-säveltäjä Juhani Pohjanmies (vuosina 1938-1942 Kangasalan Urkutehtaan teknillinen johtaja) ovat tunnettuja Urkutehtaan piiristä nousseita musiikkivaikuttajia. Emil Kauppi oli myötävaikuttamassa Kangasalan Nuorisoseuran järjestämien kaksipäiväisten laulujuhlien syntymiseen vuonna 1908, joiden lauluharjoituksia kävi harjoittamassa myös Oskar Merikanto. Kaupin toimesta esitettiin myös Teuvo Pakkalan huvinäytelmää *Tukkijoella* (musiikki Oskar Merikanto). Kangasalla toimi 1920-luvun alkupuolella muutaman vuoden myös APOLLO-pianotehdas Otto Pfauderin johdolla. Myöhemmin samoissa tiloissa toimi Kangasalan Urkuhuolto. Yksittäisinä soitinrakentajina mainitaan viulisti Bruno Lahti ja hänen poikansa Esko Lahti, jotka rakensivat viuluja. (Kiviruusu 1983, 20)

Vuosina 1926-1927 esiintyi kahdesta saksalaisesta harmonityöntekijästä, urkujen huoltaja-korjaajasta, kanttorista ja viulunrakentajasta (em. Bruno Lahti) koostunut kvintetti pääasiassa Nuorisoseuran-, Työväen- ja Suojeluskunnan taloilla. Yhtyeeseen kuuluivat viisirivinen haitari, kaksi viulua, saksofoni ja rummut (valokuvassa vuodelta 1926 näkyy myös banjo). Haitaria soittanut dir.cant. Martti Kiviruusu kuvaa muistelmissaan ohjelmistoa seuraavasti: ”Tavallisimmin tilaisuudet alkoivat jollain marssilla, joskus ohjelman aikana pyydytyillä kappaleilla ja lopuksi tavanomainen tunti tanssisoittoa.”. Erään häätilaisuuden alkumarssina oli soitettu hääparin pyynnöstä silloin paljon käytössä ollut *Muistoja Pohjolasta* ja vihkimisen jälkeen ”*jotain kaunista valssia*”. Yksi häävieraista, ”*vanha herra*”, oli epätavallisessa juhlapuheessaan heti kommentoinut kahta kappaletta Kiviruusun muistin mukaan seuraavasti: ”*Pitkän elämäni aikana olen yhden kerran kuullut soitettavan jatsia ja silloin minä tein siitä lopun. (...) olen kauhistuksella joutunut kuulemaan jatsia toisen kerran*

elämässäni. Ensi kerralla tein siitä lopun, samoin aion tehdä tälläkin kerralla.” Yhtye katsoi parhaaksi sopia sulhasen kanssa soittotauosta siihen asti, kunnes vanha herra lähtee juhlista. Syynä häävieraan reaktioon oli luultavimmin yhtyeen muodikkaiden soittimien ”jatsi”-soundi kuin esitetyt kappaleet. (Kiviruusu 1983, 21-22)

Kymmenen vuoden päästä uuden tanssimusiikin ja sitä soittavien yhtyeiden asema oli jo vakiintuneempi Kangasalla. Viljo Lehto muistelee 1930-1940 –luvulla keikkailleita Kaiku ja Rakso –yhtyeitä, joiden jäsenistä osa soitti myöhemmin Musiikinystävien salonkiorkesterissa. Soittajia oli kerrallaan viidestä seitsemään ja kokoonpanoihin kuuluivat vaihdellen kaksi viulua, klarinetti, alttosaksofoni, trumpetti, piano, rummut, banjo, flyygelitorvi ja harmonikka. Esikuvana oli Dallapé ja yhtyeet soittivat salonkiorkesterisovituksia tarpeen tullen itse niitä muokaten. Sotien jälkeen viisihenkinen Rakso jatkoi vielä muutaman vuoden, mutta soittotilaukset Kangasallakin harvenivat. Syyksi soittajille kerrottiin, että he soittivat ”*vanhanaikaisia tanssirytmejä*”, joita ei enää tanssita. Itse soittajat epäilivät ”*naamansa tulleen jo liian tutuiksi*”, mutta myönsivät afrokuubalaisen tanssimusiikin tulleen suosituksi. (Lehto 1982, 20)

4.1.2. Musiikinystävien toiminnan alkuvaiheet

Kangasalan Musiikinystävät ry¹⁸ ja orkesteri perustettiin vuonna 1945 sodan päätyttyä uutta rakentavassa ja voimakkaasti tulevaisuuteen tähyävässä hengessä. Musiikkia harrastavat koottiin yhteen lehti-ilmoituksen avulla. Perustajajäsenet olivat arvovaltaisia: Pikonlinna –sairaalan alilääkäri Väinö Vare, seurakunnan kanttori Ilmari Mustonen ja hänen pianonsoitonopettaja Jenny rouvansa, Kangasalan rovasti Hannes Pihlmaa, rouva Agnes Thesleff, urkuvirittäjä Paavo Vuori ja arkistonhoitaja Urpo Summanen. Yhdistyksen tarkoituksena oli ”*edistää musiikin harrastusta paikkakunnalla, ylläpitää mahdollisuuksien mukaan orkesteria tai pienempää yhtyettä, antaa lahjakkaille soitto- ja lauluoppilaille tukea opintojen jatkamiseen ja järjestää konsertteja ja muita musiikkitilaisuuksia.*” (Kangasalan Musiikinystävät ry:n perustamisasiakirja 1945). Varoja kartutettiin jäsenmaksuilla, julkisilla apurahoilla, musiikkitilaisuuksien tuotoilla ja lahjoituksilla, mutta lainaakin jouduttiin aluksi ottamaan, jotta kontrabasso pystyttiin hankkimaan. (Summanen 1982, 21, Kangasalan Musiikinystävät ry:n perustamisasiakirja 1945)

Alussa soittajia oli kymmenkunta. Kokoonpanoon kuuluivat 1. ja 2. viulistit, sello, kontrabasso, huilu, klarinetti, piano ja harmoni, ja myöhemmin joukkoon liittyivät myös oboen ja trumpetin soittajat.

¹⁸ Yhdistyksen nimi kirjoitetaan ajoittain myös erikseen Musiikin Ystävät ry. Tässä tutkielmassa käytetään yhdistyksen perustamisasiakirjan mukaista kirjoitusasua.

Orkesterin vahvuuteen kuului tavallisimmin 15-20 henkeä. Harjoittelutiloina toimivat soittajien kodit, kulttuuritalo Lepokoti ja koulut. Kunnianhimoisesti yhdistys oli päättänyt pitää musiikki-illan joka kuukausi, mutta päivätyönsä (mm. opettajia, konttoristi, kirjaltaja, agronomi) muualla suorittavat orkesterilaiset eivät ehtineet harjoitella niin nopeasti uusia kappaleita. Nuotiston ja instrumenttien hankkiminen, teostomaksut, johtajan ja solistien palkkiot ja polttopuiden ostaminen juhlahuoneiston lämmittämiseksi tuottivat niin ikään vaikeuksia. Soittajat itse eivät saaneet palkkiota, vaan mukana oltiin ”*kiinnostuksesta ja rakkaudesta musiikkiin*”. Johtajan palkkaus järjestyi, kun orkesterin jäsenet liittyivät Kangasala-Opistoon vuonna 1962. (Summanen 1982, 21-23)

Vuodesta 1948 kapellimestarina oli Sibelius-Akatemian alttoviulunsoiton lehtori Aarno Salmela (1916-1991), jonka taitavassa johdossa orkesteri kehittyi ja ylläpiti säännöllistä konserttitoimintaa 1970-luvun alkupuolelle asti. Arno Salmela opiskeli viulunsoittoa Tampereen Musiikkiopistossa ja hankki jo 14-vuotiaana kokemusta ravintolamusikkona. Hän soitti mm. Helsingin teatteriorkesterissa, Helsinki- ja Sibeliuskvarteteissa sekä Tampereen kamarimusiikkiseuran kokoonpanoissa. Tamperelaisissa operettiesityksissä hän soitti 1960-luvulla. Hän myös matkusti ja oleskeli paljon Keski-Euroopassa, mm. Itävallassa, missä hän tutustui paikalliseen ravintolamusisoinnin perinteeseen. Salmelan panostuksesta Musiikinystävien orkesterin yhteyteen perustettiin kamarikuoro, joka toimi aktiivisesti kuusi vuotta. Tarvittaessa hän sai orkesteriin apuvoimia Tampereen kaupunginorkesterista, mikä mahdollisti nimekkäiden solistien vierailun maalaispitäjään. Orkesterilla itselläänkin oli taitavia soittajia ja Salmela varmisti jatkuvuuden pitäen omia viuluoppilaita, jotka saivat arvokasta yhteissoittoharjoitusta orkesterissa kokeneiden soittajien rinnalla. Jälkikasvua yritettiin taata myös perustamalla nuoriso-orkesteri, mutta suurin osa heistä siirtyi muualle opiskelemaan tai töihin. Moni kangasalalainen ammattimusikko on soittanut uransa alkuvaiheessa juuri yhdistyksen kokoonpanoissa. (Summanen 1982, 22, Salmela 2003)

Kapellimestari Aarno Salmelan luovuttua tehtävistä orkesterin toiminta hiipui. Yhteisen harjoitteluajan löytyminen oli yhä vaikeampaa, joten esiintymisiäkään ei voitu täten järjestää. Kulttuurilautakunnan ja yhdistyksen jäsenten yhteisin ponnistuksin orkesterin toiminta saatiin uudelleen käyntiin vuonna 1988. Kapellimestariksi valittiin orkesterin riveistä Aarno Salmelan oppilas, Tampereen kaupunginorkesterin viulisti Juhani Tepponen. Orkesteriin saatiin entisten soittajien lisäksi kangasalalaisia ammattimusikoita, harrastajia ja musiikinopiskelijoita. Orkesterin toiminta vakiintui Kangasala-Opiston opintoryhmänä, joka kokoontui kansalaisopiston lukukauden aikana. Vuonna 2004 orkesteri alkoi yhteistyön Tampere-Seuran orkesterin kanssa. (Summanen 1982, 22-24, Piekkala 2000: 9)

Musiikinystävien yhdistyksen perustamista siivitti täten halu pitää yllä taidemusiikin perintöä jäljittelevää toimintaa. Konserteilla, musiikkitilaisuuksilla ja soitto-oppilaiden pitämisellä toivottiin varmasti olevan sivistävä ja mieltä ylentävä vaikutus maalaispitäjässä. Kaupungeissa ero menneeseen (sotaan) tehtiin kuitenkin useammin perustamalla puhallinorkestereita ja keskittymällä uusiin musiikkivirtauksiin kuten jazziin. Rytmikkäällä ja äänekkäällä tanssimusiikilla haluttiin horjuttaa valtaapitävien asemaa. Maaseudulla perinteiset arvot pysyivät voimissaan eikä tarvetta musiikillisin keinoin toteutettuun kapinaan koettu tarpeelliseksi. Svetlana Boym (2001, 42) kutsuu yhteisön tapaa rakentaa uudelleen (koti-)ikävän kohdettaan menneisyydestä *säilyttäväksi nostalgiaksi*. Kangasalla on haluttu kiinnittyä tuttuun ja turvalliseen valistus- ja kansallisaatteen aloittamaan prosessiin kansan syvien rivien sivistämisestä ja koulutustason nostamisesta. Kopioimalla mennyttä traditiota on haluttu luoda jatkuvuutta, mikä on auttanut yhteisöä toimimaan muuttuvassa yhteiskunnallisessa ympäristössä.

4.1.3. Musiikinystävien salonkiorkesterin nuotisto

Orkesterin ensikonsertti pidettiin perustamisvuoden 1945 marraskuussa Jean Sibeliuksen 80-vuotisjuhlan kunniaksi yhdessä kangasalalaisen kuoron kanssa. Kangasalan Sanomien toimittaja Eero Aro kertoo yleisöä olleen tungokseen asti ja toivotti ”*onnea uudelle pitäjämme kulttuurielämää syventävälle yhdistykselle*” (Aro 1945). Konsertissa kuultiin Sibeliuksen, Madetojan ja Kasken teoksia, ja vetonumeroksi mainitaan C. W. Gluckin alkusoitto oopperasta *Iphigénie en Aulide*, jossa ”*tohtori Vareen huilusoolo tuli hienosti esiin*” (Summanen 1982, 22). Konsertissa kuultiin myös Beethovenin pianosonaatin osa ja suomalainen kansanlaulu sellosoolona. Vierailijana oli laulajatar Irma Wansén Tampereelta. (Summanen 1982, 22, Aro 1945)

Ohjelmiston ja taidon lisääntyessä orkesteri sai soittopyyntöjä paikallisten seurojen, oman ja naapurikuntien järjestämiin juhliin. Muutaman kerran pääsi orkesteri nauhoittamaan studiossa ohjelmaa yleisradioon. Kohokohtana muistetaan myös orkesterin vierailu Kangasalan ystävyyskuntaan Oland-Rasbohon Ruotsiin vuonna 1962. Upsala Nya-Tidningen kehui Maire Summasen mukaan ”*orkesterin täsmällistä, puhdasta ja kirkasta sointia, ja johtajan taitoa ja kykyä taiteelliseen hahmotukseen*”. Perinteeksi muodostui Vappu-matinea Vehoniemen harjulla 1928-1980 toimineessa suositussa kahvilaravintolassa, jonne kokoontuivat mm. Tampereen koulujen uudet ylioppilaat aina vuoteen 1952 asti. Ikimuistoisimmiksi mainitaan ne konsertit ja matineat, jotka insinööri Pertti Tulenheimo juonsi huumorin kera. Myös orkesterin johtaja kertoi usein esitettävistä kappaleista. Kahvikonserteissa esitystä saattoi seurata tarjoiluista nauttiessa. (Summanen 1982, 22-24, Tulenheimo 1980, 24-27, Aro 1947)

Vuosina 1945-1955 orkesteri tai siitä koottu pienempi yhtye järjesti kaikkiaan 40 musiikki-iltaa ja esiintyi yhteensä 106 tilaisuudessa. Seuraavana kymmenvuotiskautena esiintymisiä kertyi 175 kappaletta. Esiintymismäärät ovat huomattavia Kangasalan kokoisessa kunnassa ja järjestelyt ovat vaatineet paljon ponnisteluja yhdistyksen jäseniltä. Uskollista yleisöä oli aina riittänyt konsertteihin, johon osaltaan yritti Kangasalan Sanomien toimittaja Eero Aro vaikuttaa raportoimalla runsassanaisesti musiikki-illoista ja kehottamalla paikkakuntalaisia osallistumaan konsertteihin. Vastaavanlainen tukitoiminta lehdistön puolelta on tuttua saman vuosisadan alusta, kun musiikin monitoimimies, arvostelija ja kustantaja Karl Fredrik Wasenius (nimimerkillä *Bis*) puolusti Hufvudstadbladetissa Robert Kajanuksen konsertteja. Aro kirjoittaa seuraavasti: ”*Kangasalalaiset! Vapaudutte arkisista huolistanne kuullessanne hyvää musiikkia. Siis keskiviikkona Yhteiskoululle. Huom! Sali lämmitetty.*” (Aro 1945). Vuotta myöhemmin kehoitus kuuntelemaan viulutaiteilija Arno Granrothia ja Eero Kososen johtamaa orkesteria on hieman voimakkaampi: ”(...) *jos yhteiskoulun salia ei saada täyteen, turha vastaisuudessa odottaa tänne vierailevia konsertinantajia.*” (Aro 1946). Vuonna 1954 pidetyssä kahvikonsertissa yhteiskoulun sali oli ollut täynnä ja ohjelmassa oli Aron mukaan ”*viihdemusiikkia, operettiketjuja ja suosikkisäveliä*”. Arno Salmelan johtoa hän kehui ”*vauhdikkaaksi ja temperamenttiseksi*” (Aro 1954). Vaihtelevuutta ja mielenkiintoa kahvikonsertin ohjelmaan toivat osaltaan yksinlaulut, kamarikuoro ja lopuksi pidetty musiikkietokilpailu, jonka tarkoituksena oli lisätä yleisön musiikkietoutta. Konserttiohjelmien lisäksi arvosteluista käyvät ilmi yleisön pyynnöstä soitetut ylimääräiset kappaleet, jotka ovat erityisen tärkeitä tietoja etsittäessä suosikkisävelmiä. Yksi näistä on Sibeliuksen *Valse Triste* op. 44. (Summanen 1982, 22-24)

Orkesterin nuotistoa kartutettiin alusta alkaen, ja se käsittää saatavilla olevan nuottiluettelon mukaan noin 545 teosta. Luku ei sisällä samasta kappaleesta tehtyjä eri sovituksia tai kopioita. Esimerkiksi Emmerich Kálmánin ja Franz Leharin operettipotpureita ja Edvard Griegin Peer Gynt -sarjoista on muutamia kappaleita eri sovittajien muokkaamina. Taulukkoon tehty luokittelu on monen kappaleen kohdalla hyvin keinotekoinen, sillä sama kappale voisi kuulua yhtä aikaa useampaankin luokkaan. Jos kappaleen nimessä mainittiin valssi, marssi, alkusoitto, potpuri tai menuetti, tehtiin luokittelu näiden mukaisesti. Luokittelun perusteena tässä tutkimuksessa oli saatavilla olleiden salonkimusiikkikonserttien ja ravintoloiden soitto-ohjelmat ja niiden rakenne, joka noudatteli lähes aina samaa kaavaa: tilaisuuden avaa marssi tai näyttämöteoksen alkusoitto, välissä vuorottelevat tunnelmalliset pikkukappaleet, näyttämöteosten osat, laulut, valssit ja kansanomaiset sävelmät tai kaikista näistä koottu potpuri, ja viimeisenä kappaleena on marssi tai näyttämöteoksen finaali.

Nuottikokoelma sisältää runsaasti tunnelmallisia pienimuotoisia instrumentaaliteoksia, jotka ovat usein yleisölle entuudestaan tuttuja kotimuisoinnin helppoina pianosovituksina. Valssit ja marssit muodostavat selkeät kategoriat, ja niiden lukumäärät vastaavat eniten todellisuutta. Marssisäveltäjäksi erottuvat nuotistosta tsekkiläinen sotilassäveltäjä Julius Fucik (1872-1916), USA:n kansallissäveltäjä John Philip Sousa (1854-1932) ja saksalainen puhallinyhtyeiden suosima Max Oscheit (1880-1923). Valssikuninkaana jatkaa Johann Strauss nuorempi kuten edellisvuosisadan ravintolaohjelmistoissakin. Sen sijaan Ijosif Ivanovicin (1848-1905) valsseista ei mainita kuin *Donau-Wellen* ja *Oriental roses*. Leharin, Kálmánin, Paul Abrahamin (1892-1960) ja Paul Lincken operetit ovat joko potpurimuodossa tai niistä on sovitettu alkusoittoja, lauluja ja valsseja erikseen. Ketjumuoto onkin suosituin sävellysmuoto. Potpureiden ohella nuotistossa on myös muutama oopperafantasia. Vain alkusoitot kelpaavat seuraavilta oopperasäveltäjiltä: Jacques Offenbach (1819-1880) (*Orfeus Manalassa*), Francois-Adrien Boieldieu (1775-1834) (*Bagdadin kalifi*) ja Gioachino Rossini (1792-1868) (*Sevillan parturi*) ja Franz von Suppé (*Pique Dame* ja *Leichte Cavallerie*). Teokset ovat pääasiassa samoja kuin 1800-luvun alun ja 1900-luvun alun ravintolamusiikkiaineistossa eli salonkimusiikkiohjelmisto on pysynyt lähes muuttumattomana.

Romantiikan ajan musiikki muodostaa pääosan nuotiston kappaleista. Barokkimusiikkia on vain kymmenen teoksen verran ja klassisen ajan sävellysmuotoja kuten sonaattien ja sinfonoiden osia yhtä vähän. Näistä kuitenkin juuri J. S. Bachin *Air*, Beethovenin *Egmont* alkusoitto tai Mozartin *Turkkilainen marssi* ovat samoja kestoosusikkejä kuin ravintolamusiikkiaineistossa. Uudempi musiikki kuten foxtrotit, 1930-luvun saksalaiset elokuva- tai musikaalisävelmät eivät lukumääriltään ylitä salonkimusiikin perinteistä ohjelmistoa eli operettimusiikkia tai kansansävelmäpohjaisia teoksia. Eurooppalaisia kansanlauluja ja -tansseja on paljon sekä yksittäin että ketjuun sovitettuina. Oman luokkansa muodostavat orkesteriteokset, joilla on eksoottinen tai kansallisuuteen viittaava nimi. Mustalais- ja unkarilaissävelmät ovat käytetyimpiä lisänimiä teoksissa. Ravintolamusiikkiaineistoon verrattuna suomalaisten säveltäjien lauluja, kansanlauluja ja pieniä instrumentaaliteoksia on enemmän. Aiempien Jean Sibeliuksen, Frederik Paciuksen (*Suomen Laulu*) ja Hugo Jägerin (potpuri *Hei stop, jo nyt tuli liikaakin*) lisäksi nuotiston säveltäjäluetteloon kuuluvat Oskar Merikanto, Toivo Kuula, Heino Kaski, Armas Järnefelt, Olavi Helsky, Lauri Hämäläinen, Selim Palmgren ja Toivo Palmroth.

Luettelo Kangasalan Musiikinystävät ry:n nuotiston kappaleista

Karaktäärikappale, tunnelmakuva (romanssi, serenadi, souvenir, illusio, berceuse, nocturne, elegia, chant sans parole)	79
Valssi (wiener, pianoteos, hidas valssi, näyttämöteoksen osa)	74
Lauluja (rakkauslaulu, aaria, lied, ländler, tango)	53
Marssi (pianokappale, laulu, paraatimarssi)	48

Operettipotpureita	33
Kansanlaulu, -sävelmä tai -tanssi, kansallisuuteen viittaava laulun nimi (mustalaislaulu, polska, balladi)	31
Oopperan, musikaalin, musiikinäytelmän tai operetin osia (divertissement, intermezzo)	27
Alkusoitto (oopperan tai operetin)	26
Kansanlaulu-, kansansävelmäpotpuri tai -rapsodia (unkaril., suomal., brittil., virol., venäl., slaavil., balkanil.)	25
Pienimuotoinen instrumentaaliteos (tango, polka, danse, cavatine, preludi, andante, humoreski, intermezzo)	19
Unkarilaiset tanssit nro 1-3,5,6 11kpl, Unkarilaiset Rapsodiat nro 2-3 3kpl	14
Eksoottinen tai kansallisuuteen viittaava nimi (oriental, andaluza, japanischer)	13
Revue-, laulu- ja tanssipotpuri	11
Klassisen ajan teoksia (ei ooppera), sonaatin ja sinfonian osia (Beethoven, Mozart)	11
Sarja (Suite Ballet, Suite Orientale, Arlesienne)	11
Baletin osia	11
Czardas	11
Barokin ajan teoksia (J. S. Bach, G. F. Händel, J.-P. Rameau: gavotti, menuetti, air)	10
Foxtrot, one-step	10
Oopperafantasia	9
Säveltäjän nimen mukaan potpuri	4
Yhteensä 530 kpl, luokitus epäselvä 15 kpl, nuotistossa n. 545 kpl (osista teoksia useita kopioita tai eri sovituksia kaikki yht. n. 570kpl)	

Eniten teoksia / säveltäjä	Nuottien määrä	Teokset
Johann Strauss nuor. (1825-1899)	21 (+veljen ja isän teoksia 3 kpl)	valsseja
Paul Lincke (1866-1946)	15	operettimusiikkia
Jean Sibelius (1865-1957)	15 (+ 4 sovitusta Finlandiasta)	mm. pianoteoksia
Pjotr Tchaikovsky (1840-1893)	13	baletin, oopperan osia
Emmerich Kálmán (1882-1953)	10 (+ 3 operettipotpurisovitusta)	operettimusiikkia
Franz Lehár (1870-1948)	19 (+ 2 operettisovitusta)	operettimusiikkia
Jules Massenet (1842-1912)	10 (+1 sovitusta Le Caid)	oopperamusiikkia
Ludvig van Beethoven (1770-1827)	7	sonaatin osia
Toivo Kuula (1883-1918)	8	lauluja, polskia
Franz Schubert (1797-1828)	8 (+2 sov. Ständhen, 1 sov. Ave Maria)	karaktäärikappaleita, sinfonia, valssi
Johannes Brahms (1833-1897)	5 (+4 sov. unkarilaisista tansseista)	tanssit nro 1-5
Julius Fucik (1872-1916)	6	marsseja ja valsseja
Anton Rubinstein (1829-1894)	6	karaktäärikappaleita
Franz von Suppé (1819-1895)	6	oopperamusiikkia
Oscar Merikanto (1868-1924)	6	karaktäärikappaleita
Léo Delibes (1836-1891)	6	balettimusiikkia

4.1.4. Musiikinystävien salonkiorkesterin ohjelmisto

Orkesteri pyrki esiintymään mahdollisimman laajasti erilaisissa tilaisuuksissa – kirkkokonsertteja, iltamia ja tanssiaisia –, joten monipuolisen ohjelmiston osaaminen oli tärkeää. Laajan kappalevalikoiman soittamisen mahdollistivat musiikinystävien salonkiorkesterin rinnalle muodostettu kamarikuoro, vierailevat taiteilijat ja johtaja Aarno Salmelan taitavat oppilaat.

Vahvistuksia saatiin tarpeen tullen paikkakunnan omilta musiikin ammattilaisilta kuten kanttorilta ja hänen pianonsoitonopettaja vaimoltaan. Yhdistyksen historiikin koonnut Maire Summanen kertoo konserttiohjelmistoon kuuluneen seuraavat teokset: J. S. Bachin *a-molli viulukonsertto*, W. A. Mozartin *jousikvartetto nro 9*, F. Schubertin ns. keskeneräinen *h-molli sinfonia* ja A. Vivaldin *sellokonsertto* ja *konsertto* kahdelle viululle. Lisäksi hän mainitsee orkesterin ohjelmiston sisältäneen paljon sen aikaista viihdemusiikkia ja operettisävelmiä. ”*Taatuiksi vetonumeroiksi*” hän nimeää Harry Horlickin sovittaman venäläisen kansansävelmän *Kaksi kitaraa* ja Arthur Seyboldin (1868-1948) *Puukenkätanssin*. Monia esitettyjä teoksia ei löydy orkesterin nuotistosta, joten solistit ja orkesterin soittajat toivat nuotit mukanaan tai ne lainattiin. (Summanen 1982, 22)

Musiikinystävien omasta arkistosta ja Kangasalan Sanomien vanhoista numeroista oli saatavilla konserttiohjelmaa. Omien konserttien ohjelmalehtisten lisäksi oli kappaleetietoja mm. messujen avajaisista ja koulun vihkiäisistä joka vuosikymmeneltä 1945-1996 yhteensä 15 kpl. Tilaisuudet ja/tai niiden väliaikojen jälkeiset osuudet ovat lähes poikkeuksetta alkaneet marssilla tai alkusoitolla kuten ravintolamusiikkiohjelmissakin: Erkki Melartinin *Juhlamarssi*, Felix Mendelssohnin *Häämarssi*, F. Salabertin sovittama *Rakoczy* –marssi, G. Wendelin *Mit frischer Kraft* –marssi, Georges Bizet’n *Carmen* –marssi ja Francois-Adrien Boieldieun *Bagdadin kalifi* –alkusoitto. Viimeksi mainittu on ainoa alkusoitto ja todellinen kestopuosikki 1800-luvun lopulta. Vappumatineat ja juhlatilaisuudet ovat myös luonnollisesti alkaneet tai päättyneet paikkakunnan omaan lauluun, Gabriel Linsen *Kesäpäivä Kangasalaan* yhteislauluna tai orkesterin soittamana. Päätöskappaleena on enää satunnaisesti marssi. Ravintolamusiikkina melko paljon käytettyjä näyttämöteosten finaaleja ei ole enää Musiikinystävien nuotistossa eikä soitto-ohjelmistoissa. Niitä ei myöskään ole trio Ridotton/Arcuksen nuotistossa, joka perustuu Tammer Hotellissa 1950-1960 -luvuilla orkestereiden käytössä olleeseen nuottikokoelmaan. Sikermät ja potpurit sijoittuvat useimmin ohjelman alkupäähän. Muutoin kappalejärjestykset vaihtelevat musiikinlajiin ja tyylikauteen katsomatta, joten tilaisuuden rakenteessa ei ole huomattavissa selkeää arvokas osa - vähemmän arvokas osa –jakoa. Musiikinystävien ohjelmat rakentuvat ravintolamusiikkiohjelmien tapaan hidas-nopea, surullinen-iloinen eli kontrastivaihtelua noudattaen. Ainoastaan marssit ja alkusoitto näyttävät säilyttäneen asemansa soitto-osioiden aloittajina eli ”arvokkaimman” paikan.

4.1.5. Soitetuimmat teokset ja niiden piirteet

Soitetuimmat kappaleet 15 tilaisuudessa 1945-1996. Kappaleita yht. 115, soittokertoja 156		Soitetuimmat säveltäjät, Säveltäjiä kaikkiaan 72 kpl		
		O. Merikanto	11	Lauluja
O. Merikanto	<i>Kesäillan valssi</i>	5	F. Lehár	7
				Operettimusiikkia

G. Linsen	<i>Kesäpäivä Kangasalla</i> 4	J. Sibelius	7	Orkesteri-, pianoteoksia
T. Kuula	<i>Syystunnelma op.2 nro 1</i> 4	T. Kuula	6	<i>Syystunnelma, Kansanlaulu</i>
J. Armàndola	<i>Sininen huvimaja serenadi</i> 3	E. Kalmán	5	Operettisikermiä
F.A. Boïldieu	<i>Alkusoitto Bagdadin kalifi</i> 3	J. Brahms	4	Unkaril. tanssit nro:t 1,5,6
A. Dvorak	<i>Humoreski op.101 nro 7</i> 3	A. Ketèlby	4	Karaktäärikappaleita
F. Lehár	<i>Kultaa ja hopeaa valssi</i> 3	G. Linsén	4	<i>Kesäpäivä Kangasalla</i>

Soitetuimmissa kappaleissa tulevat esiin salonkimusiikin keskeisimpiä piirteitä, joiksi voidaan nimetä helposti mieleen jäävä melodia, virtuoosisuus, pienimuotoisuus, sisäinen vaihtelu (sävellajien, dynamiikan ja agogiikan jyrkät ja tunteisiin vetoavat vuorottelut), toisto/teemojen kertaus, eksoottiselta/erikoiselta kuulostavat elementit (kromaattisuus, rytmi) ja toisaalta tuttuus eli jo suosituiksi koettujen kappaleiden elementit (kadensoivat sointukulut). Teoksen erityinen tunnelma muodostuu näistä kaikista piirteistä, ja lisäksi laulujen lyriikasta ja esitystavasta. Taulukon salonkimusiikkikappaleet ovat olleet säveltäjilleen (ja sovittajilleen) merkittäviä tulonlähteitä heidän työstäessään suurempia teoksia. Kaikista seitsemästä teoksesta on olemassa useita nuottisovituksia ja varhaisia levytyksiä suomalaistenkin esittämänä esim. Suomen äänitearkisto ry:n tiedostoissa. Ne ovat levinneet varhain laajalle ja olleet suosittuja soittokappaleita myös muiden salonkiorkesterien ohjelmistoissa.

Wieniläisvalssien kaltainen valssiketju *Kesäillan valssi* julkaistiin vuonna 1895. Merikannon kerrotaan olleen vasta 15-vuotias sen säveltäessään (vuonna 1883). Konserttivalssista on tehty mm. kansanomaisempi laulusovitus, jossa sävelkulkuja on yksinkertaistettu laulamisen helpottamiseksi. Mahtipontisten johdannon ja finaalin välissä vuorottelevat viisi valssia, jotka sisältävät toisilleen vastakohtaisia sävelkulkuja ja mieleenpainuvia melodioita. Helsingin torvisoittokunta levytti konserttivalssin jo vuonna 1904. Kotipianistille se on helpompi soitettava kuin sormiketteryyttä vaativa O. Merikannon *Mä oksalla ylimmällä* -pianovariaatiot. Tämä Topeliuksen isänmaan kauneutta ylistävä runo (vuonna 1853) tuli tunnetuksi Linsen sävellettyä siihen kaihoisan romanssimelodian (1864). Laulu on edelleen suosituimpia yhteis- ja kuorolauluja myös Kangasalla.

Toivo Kuulan lempirunoilija oli Eino Leino, jonka runosta *Teit oikein ystävä aino* hän sävelsi vuonna 1904 yksinlaulun piano- ja viulusäestyksin. Laulu kuuluu Kuulan varhaistuotantoon, mutta Tuomi Elmgén-Heinonen esittelee laulun jo sisältävän hänen sävellystensä tärkeimmät piirteet: ”traagis-eleginen pohjasävy pateettisine nousuineen” (1938, 78). Laulun melodia nouseekin vähitellen (*Amabile*, *p*), samalla voimistuen (*Passione*, *ff*), kunnes lopussa fermaatin jälkeen tapahtuu

hidastus (*Lento, p*). Laulusta tuli etenkin Eugen Malmstenin bravuurinumero. Suosituksi iskelmäksi muodostui myös Reino Helismaan suomentama *Blauer Pavillon* tango (1935, alun perin habanera), jonka levytti Decca-orkesteri vuonna 1949, Olavi Virta vuonna 1953 ja heidän jälkeensä mm. Eino Grön, Reijo Taipale ja Topi Sorsakoski. Tämä *Andalusialaisena serenadinakin* tunnettu haikea sävelmä pohjusti osaltaan tietä suomalaisten melankolisten iskelmien suosiolle.

Anton Dvorákin pienimuotoisesta instrumentaaliteoksesta (1911) tekee mieleenpainuvan sen helposti hyräiltävät kolme melodiaa: leikkisä pääteema duurissa, romanssinkaltainen sivuteema duurissa ja kappaleen kliimaksiksi kehittyvä sivuteema mollissa. Myös tässä kappaleessa on tunteisiin vetoavia hidastuksia ja jännitystä ”kyteviä” nousuja. (salonkimusiikki, 218) Prinsessa Metternichille omistettu *Gold und Silber op. 79* (1902) merkitsi läpimurtoa Franz Lehárin säveltäjänuralle. Kuudesta valssista koostuvan ketjun Suomen ensilevytys on vuodelta 1931 Suuri Columbo-Orkesterin soittamana. Rytmi Pojat, Sointu- ja Decca-orkesterit seuraavat lähivuosina perässä. Uudemmissa äänitekoelmissa valssiketju nimitään ”sopivaksi häävalssiksi”. (Suomen äänitearkisto ry)

Ranskalainen Boïldieu on säveltänyt n. 40 oopperaa, joista *Le Calife de Bagdad* (1800) on yksi hänen varhaisimpiaan. Hän sävelsi ajalle muodikkaan oopperan ollessaan Pariisin konservatoriossa piano-opettajana. Kaukaisen nimensä lisäksi alkusoitto sisältää itämaisiksi ajateltuja sointielementtejä, kuten triangelin helinä, jotka 1800-luvun Euroopan ulkopuolisista maista vähän tietävälle yleisölle myös kuulostivat eksoottiselta. Paitsi ”itämaiset” vaikutteet soinnin teki muodikkaaksi myös soitinautomaattien kuten posetiivien, mekaanisten pianojen ja soittorasioiden leviäminen kaupunkien äänimaisemaan. Boïldieun alkusoitto on vanhimpana, ja täten pitkäikäisimpänä salonkimusiikkiohjelmiston suosikkina, kestänyt parhaiten vuosikymmenien kulutusta, mistä osaltaan todistavat seuraavat satunnaiset konserttipoiminnat vuosilta 1833 ja 2003. Luuttu- ja kitaramusiikista kirjoittanut Kenneth Sparr on käynyt läpi 1770-1830 -luvulla Ruotsissa ilmestyneitä luutulle ja kitaralle tarkoitettuja käsikirjoituksia ja nuottijulkaisuja. Hän mainitsee sen aikaisen näyttämömusiikin olevan kokoelmissa hyvin edustettuna, ja niistä kuuden eniten julkaistun teoksen kärkipäässä on Bagdadin kalifi¹⁹. Oopperan ensi-ilta oli Ruotsissa vuonna 1803. Teos tulee esiin myös ao. tukholmalaisen J. P. Cederbergin luuttu-konserttiohjelmassa vuodelta 1833, jossa teos aloittaa

¹⁹ Tidsramen 1790-1810 är inte lika tydlig när man ser till arrangemangen ur dåtidens sceniska repertoar om man kopplar dessa till de första framförandena i Sverige. Den blir snarare något vidare: från 1770-talet till 1830-talet. Många av dåtida sceniska verk finns representerade och ymnigast förekommande är sånger ur **Kalifen i Bagdad av François Adrien Boieldieu** (1803), Aline, drottning av Golconda av Henri Montan Berton (1811), Natalia Narrischin av Johan Fredrik Grenser samt Nunnorna eller Besökelseklostret av François Devienne (1794). Inte långt därefter kommer de svenska verken Gustav Vasa (1786) och Gustav Adolf (1788) (Kenneth Sparr 1997).

konserterin²⁰. Konserttiohjelmassa on myös muita kangasalalaisillekin tuttuja teoksia, ja niiden rakenne noudattaa vaihtelevuuden periaatetta. (Sävelten maailma 1 1989, 234, Kurkela 1999, 84, Sparr 1997)

Skien (Telemark), Norja 23.11.1833

"Soirée for Sang, Luth og Guitarre, af følgende Indhold:

Første Afdeling

1) Ouvertüre de l'opera Calif de Bagdad; 2) Solo af Anker, for Luth; 3) Arie af Operaen den Hvide Dame, Musiken af Boieldieu; 4) La Sentinelle (Sang); 5) Schweitzerens Hjemvee; 6) Recitativ og Arie af Operaen Tancred, for Guitarre af Rossini

Anden Afdeling.

7) Ouverture de l'opera Lodoiska; 8) Arie af den persiske Slavinde, Accompagnement af Luth; 9) Mathilde (Sang) Musiken af Crüsell; 10) Coupletter af den nye Garnison; 11) Arie af Operaen Maria, Musiken af Herold; 12) Afskedssang for Luth, Musiken af Hildebran" (tack till Erik Stenstadvold som lämnat denna uppgift) (Sparr 1998)

Alla olevan konserttiohjelman esitti maineikas Leipzigin Salonkiorkesteri (Salon Orchester Leipzig) Saksassa Wiehlissä 16.3.2003. Orkesteri kertoo kotisivuillaan ohjelmistonsa koostuvan salonkimusiikista, etenkin operettisävelmistä ja virtuoosisesta instrumentaalimusiikista. Salonkimusiikin perinnettä vaalitaan täten edelleen myös syntysijoillaan Keski-Euroopassa.

Francois-Adrienne Boieldieu	Ouvertüre zu Der Calif von Bagdad
Gerhard Winkler	Schütt' die Sorgen in ein Gläschen Wein
	Neapolitanisches Ständchen
	Glaube mir ...
Johannes Brahms	Ungarischer Tanz Nr. 5
Johann Strauss	Ja, das Schreiben und das Lesen
	Lied des Zsupan, aus der Operette Der Zigeunerbaron
Jaques Offenbach	Barcarole aus Hoffmann's Erzählungen
Leo Fall	Josef, ach Josef ...
Vittorio Monti	Csárdás
Pause	
Jo Knümann	Russisch, nach org. Volksmelodien
Nico Dostal	Man spricht heut nur noch von Clivia (Auftrittslied aus "Clivia")
Josef Rixner	Spanischer Marsch
Jerry Bock	Wenn ich einmal reich wär, aus Anatevka
Johann Schrammel	Wien bleibt Wien (Marsch)
Nico Dostal	Spiel mir das Lied von Glück und Treu aus Die ungarische Hochzeit
Finale	Wir hören Walter Kollo (Potpourri)

4.2. Kangasalan Salonkimusiikki 1991-2004

4.2.1. Tapahtuman kuvaus, esiintyjät ja järjestäjät – vertailua menneeseen

²⁰

Troligen har den svenska lutan successivt försvunnit ur bruk under 1820-talet. En starkt bidragande orsak har säkert varit gitarrens alltmer dominerande ställning som solo- och ackompanjemangsinstrument.(...) På samma sätt som det svenska klavikordet har säkert den svenska lutan använts även efter 1820. Det finns några enstaka noteringar om detta. Den 10 september 1833 gav t.ex. en musiker vid namn Cedergren konsert i Göteborg. (...) En dryg månad senare, 23 November 1833, håller J.P. Cedergren från Stockholm en konsert i Skien, en betydnade handelsstad i Telemark, Norge. Enligt annonsen framfördes följande program (Kenneth Sparr 1998).

Musiikinystävien orkesteritoiminnan käynnistyttyä jälleen vuonna 1988 alkoi oman musiikkitapahtuman ideointi yhdessä kunnan kulttuuritoimen kanssa. Kangasalan Salonkimusiikkitapahtuma on järjestetty vuodesta 1991 yhdessä kunnan kulttuuritoimen, Musiikinystävät yhdistyksen, kotinsa konserttipaikaksi antavien perheiden ja esiintyvien taiteilijoiden kanssa. Kesäinen tapahtuma on herättänyt kiinnostusta sekä omalla paikkakunnalla että hieman myös valtakunnallisesti, sillä se on edelleen maamme ainoa salonkimusiikille omistettu musiikkitapahtuma. Tapahtuma järjestettiin vuosittain 1991-2002 ja sen jälkeen joka toinen vuosi, joten aineiston kokoamisen hetkellä salonkimusiikkitapahtuma on järjestetty 13 kertaa. Kävijämäärien ollessa laskussa päätettiin luopua jokavuotisesta tapahtumasta, ja samalla säästettiin varoja enemmän käytettäväksi yhtä konserttisarjaa kohti. Musiikinystävien yhdistys on Salonkimusiikin taiteellinen johtaja (yhdistyksen orkesteria johtaa viulisti Juhani Tepponen) ja päätöskonsertin esiintyjä, ja kunnan kulttuurivastaava on huolehtinut käytännön asioiden järjestelyistä ja tiedotuksesta. (Piekkala 2000, 9)

Lippujen hinnat ovat korkeat, eivätkä pienen yleisön tuottamat lipputulot siltikään kata kaikkien konserttien kustannuksia. Avustuksia tapahtumalle ovat myöntäneet kunta, yksityishenkilöt, paikalliset yritykset ja Pirkanmaan kulttuurirahasto ESEK. Ajatuksena on ollut tarjota paikkakuntalaisille ja kesävieraille omalaatuinen ja intiimi musiikkitapahtuma massatapahtumien vastapainoksi. Tiedottamisen vaikeutena on kuitenkin juuri tapahtuman pienuus eivätkä valtamediat kiinnostu raportoimaan tapahtumasta. Yksikään taidemusiikin lehti ei ole myöskään kirjoittanut tapahtumasta, vaikka lehtiin on oltu yhteydessä. Kiinnostuksen puutetta saattaa selittää osaltaan se, että tapahtumassa toistetaan vanhaa perinnettä eikä kantaesitetä uusia sävellyksiä. Timo Piipponen (1999) tuo gradussaan esille taidemusiikki-instituution, johon taidemusiikkilehdistö kuuluu, väheksyvän asenteen sellaisia musiikillisia ilmiöitä kohtaan, joilla pyritään hakemaan taloudellista hyötyä. Salonkimusiikkitapahtuman suora yhteys kunnan imagon kirkastamiseen ja taloudelliseen hyötyyn saattavat täten niin ikään vähentää median kiinnostusta tapahtumaa kohtaan. Paikalliset lehdet kuten Kangasalan Sanomat ja Sydän Hämeen Lehti ovat ainoita, jotka lähettävät toimittajan raportoimaan konserteista tai kirjoittamaan konserttiarvostelua.

Salonkimusiikkitapahtumalla on uskollista yleisöä, jotka ovat olleet mukana tapahtuman alusta alkaen. Monivuotiset kävijät keuhuvat konserttien tunnelmaa ja myöntävät pitävänsä salonkimusiikista. Lippujen hintoja he ovat kritisoineet, joten joka konserttisarjassa on pyritty tarjoamaan myös konsertti, jonka lipun hinta on ollut 10-15 euroa. Osa yleisöstä on Kangasalan kesäasukkaita, jotka pitävät salonkitapahtumaa jo kesäkauteensa kuuluvana perinteenä. Konsertteihin

pukeudutaan epämuodollisesti mutta siististi. Kävijät ovat pääosin kangasalalaisia työssäkäyviä aikuisia ja eläkeläisiä, ja he edustavat laajasti eri ammattiryhmiä.

Musiikinystävien varhaisten konserttien ja musiikki-iltojen tavan mukaisesti konsertit juonnetaan ja niissä on tarjoilua väliajoilla. Soitto-ohjelmia ei painateta, mikä on ollut syynä sille, ettei kappaleetietoja ole saatavilla kaikista konserteista. Toisin kuin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun ravintoloissa, esitettävä musiikki ei ole taustamusiikkia, joten soitto taukoaa napostelun ja vapaan seurustelun ajaksi. Joskus ravintoloidenkin soitto-ohjelmiin lisättiin maininta niiden kappaleiden kohdalle, joita soitettaessa toivottiin yleisön olevan hiljempaa. Herkimpien nyanssien pelättiin ilmeisesti hukkuvan ruokailuääniin. Mykkäelokuvien säestyksenä käytetty salonkimusiikki oli niin ikään lisämausteena elokuvan ollessa pääosassa. Samat sävelmät soivat laajalti myös sirkuksissa, ravintoloissa tai varietee-esityksissä. Salonkimusiikiksi kutsuttujen teosten asema vastasi tuolloin tämän päivän populaarimusiikkia. Tässä suhteessa salonkimusiikin käyttö ja arvostus on muuttunut. Nykyisin pääosa salonkimusiikkina soitettavista kappaleista edustaa suurelle yleisölle vakavasti otettavaa klassista musiikkia. Syntyaikoinaan kriitikot tyrmäsivät teokset säveltäjien vähäpätöisinä tekeleinä ja ”pinnallisena” musiikkina. Musiikin käytön muuttumiseen vaikuttaa myös muusikon ammatin arvostus. Useat kappaleet vaativat soittajaltaan taituruutta, jota hiljennytään tämän päivän konserteissa ihastelemaan.

4.2.2. *Konserttimiljö*

Salonkimusiikkitapahtuman lisäksi järjestetään kunnan alueella säännöllisesti *Kangasalan Urkuperinnepäivät*, ja viime vuosina Kangasalan seurakunta onkin ollut pääasiallinen klassisen musiikin konserttien järjestäjä Kangasalan kirkossa. Kangasalalaiset kansanmusiikin ja -tanssin harrastajat ovat aktiivisia ja esiintyvät säännöllisesti kunnan tilaisuuksissa. Tämän lopputyön aineiston keräämisen aikana paikkakunnalla järjestettiin myös *Harjufestareita* ulkoilmakonsertteina Kirkkoharjun laella. Kangasalta on puuttunut selkeästi musiikin esittämiseen osoitettu konserttitila, mikä on osaltaan ohjannut musiikkitapahtumien muotoutumista. Kangasalle valmistui 250-paikkainen konserttitalo (Kangasala-talo) vuonna 2015, jossa salonkimusiikkikonsertteja tullaan jatkossa kuulemaan.

Varsinaisen konserttisalin puuttuessa on konserttien pitopaikoiksi ideoitu niin tavalliset yksityiskodit kuin kulttuurihistoriallisesti arvokkaat kohteet: taiteilija-ateljeet, vanhat kartanot ja kesähuvilat kuten Liuksialan kartano, Verhon huvila, taiteilijahuvila Willa Kosmos ja Kerppolan kartano. Tunnelmallisina hirsiseinäisinä konserttipaikkoina ovat toimineet myös Kangasalan Nuorisoseuran talo eli Pirtti, vanha matkailijakoti Lepokoti ja Saarikylien Kumpula. Konsertteja on järjestetty myös

ulkoilmakonserttina, sisävesilaivaristeilynä ja paikallisissa ravintoloissa. Kotikonsertteihin mahtuu n. 40-60 kuulijaa, ja julkisiin tiloihin kuten Pirtille yli 100. Yksityiskotien tiloista riippuen yleisö istuu lähes kiinni esiintyjissä. Eleet ja ilmeet välittyvät täten tiiviissä vuorovaikutuksessa. Konsertit järjestetään kesäkuun (ensimmäisenä tai toisena) viikonloppuna, ja niiden määrä on vaihdellut kolmesta kuuteen ilta-, yö- ja päiväsaikaan. Konserttien lukumäärästä riippuen on kävijöitä ollut 200-300 yhden tapahtuman aikana. Parhaiten uskollista yleisöä houkuttelevat kotikonsertit ja ilta-aikaan järjestetyt konsertit. Viikonlopun päättää Musiikinystävien salonkiorkesterin päiväkonsertti Pirtillä laulusolistin kera. Tilavuokraa maksetaan ainoastaan julkisten tilojen käytöstä. Yksityiskodeille korvataan ainoastaan pianonviritys ja tarjoiluista aiheutuneet kustannukset. Kotinsa konserttikäyttöön antavat perheet ovatkin tapahtuman talkootyöläisiä. Pääsääntöisesti he ovat musiikinharrastajia, joille on kunnia asia saada maineikas esiintyjä olohuoneeseensa esiintymään ja tukea paikallista musiikkitapahtumaa.

Esiintymispaikkavalinnoilla halutaan liittää salonkimusiikki sen alkuperäiseen käyttöympäristöönsä. Kokonaisvaltainen konserttielämys syntyy, kun sentimentaalinen musiikki esitetään pienkokoonpanolla lähellä yleisöä kartano- tai kartanonomaisessa miljöössä, jossa salonkimusiikkia alun perinkin harrastettiin. Kesäillan hämärissä valaistuksena on käytetty myös kynttilöitä ja istumapaikkoina toimivat olohuoneen sohvut ja ruokailuryhmät. Kentia-palmun alla istuessaan kuulija pääsee näin kurkistamaan menneeseen aikaan ja osallistumaan tilaisuuteen, joka ennen kuului vain varakkaan herrasväen ajanviettopoihin.

Toimittaja Matti Posio on salonkikonserttijuonnoissaan tuonut esille, kuinka väliajoilla tarjotut marengit, mansikat, tuulihatut, suolaiset pasteijat ja viini symboloivat kuultua musiikkia makeina, kevyinä ja pieninä suupaloina. ”*Suurina annostuksina sekä marengit että pateettinen musiikki voivat aiheuttaa makeanähkyn* – kuten 1900-luvun alkupuolella tapahtui salonkimusiikin runsaan käytön vuoksi –, *joten molempia on tarjolla vain kohtuullinen määrä*”. (Posio, ohjelmalehti)

4.2.3. Esiintyjät

Vetonauloiksi on saatu joka vuosi tunnettuja esiintyjiä. Alkuvuosina mukana olivat viihdemusiikin tunnetut kapellimestarit Ossi Runne ja Georg de Godzinsky, joka esiintyi myös pianistina viulisti Petri Pirin ja sellisti Juhani Poijärven kanssa. Raimo Lintuniemi juonsi konsertit lupsakalla ja asiapitoisella tyyllillään vuosina 1991-2000, ja hänen roolinsa esiintyjänä oli yhtä merkittävä kuin maineikkaimman laulusolistinkin. Salonkimusiikkitapahtuma oli erityisen lähellä hänen sydäntään, ja hän sitkeästi matkusti viimeisinä vuosinaan Kangasalle juontamaan vaikeasta sairaudestaan

huolimatta. Hänen jalanjälkiään astelee nyt alusta asti toiminnassa myös mukana ollut Matti Posio, jonka äiti Ulla Posio on soittanut Musiikinystävien salonkiorkesterissa. Soitto-ohjelmia ei painateta, joten juontaja esittelee kappaleet lyhyesti kertoen jotakin säveltäjästä, teoksen syntyvaiheista tai jonkin mielenkiintoisen anekdootin. Esimerkkinä juonnon kevennyksestä olkoon ao. kaltainen esittely, joka nauratti yleisöä: ”tämä Austin Egenin (1897-1941) kappaleen nimi saattaa kuulostaa meistä hieman rasisiselta, orkesteri olkaa hyvä, *Zigeuner du hast mein Herz gestohlen* (Mustalainen, varastit sydämeni)”. Lintuniemen ja nyt Posion sanaketteryys tunnetaan, ja heidän esiintymisvuoroaan odotetaan mielenkiinnolla. Yleisö tietää, että jokaiseen repliikkiin sisältyy informaation lisäksi jokin yllättävä elementti, kasku tai hassu sattuma. Tämä pitää yleisön mielenkiintoa yllä samalla tavoin kuin yltiökromaattinen juoksutus kappaleessa. Juonnot muodostavat täten tärkeän välikkeen, jännittävän ylimenojakson ja hengähdystauon, ennen seuraavaa teosta.

Laulusolisteina ovat olleet mm. Jyri Lahtinen, Hannu Sokka, Johanna Tuomi, Marita Koskinen, Tapio Julku, Marjatta Airas, Seppo Ruohonen, Ari Grönthal, Herman Wallén, Kirsi Tikka, Mika Pohjonen, Hanna Kronqvist, Jyrki Anttila ja Inga Sulin. Musiikinystävistä ja Tampereen kaupunginorkesterin jäsenistä koottujen pienyhtyeiden lisäksi vierailevia esiintyjä ovat olleet InTime Quintet, kitaristi Esa Hakkarainen, pietarilainen Trio, Salonkiyhtye Pranzo, Mitos Ensemble, Shaika Balalaika, Vasile Pantir and his romanian friends ja kaupunginorkestereiden soittajista koottuja yhtyeitä ympäri Suomen. Taiteellisena johtajana toimiva Juhani Tepponen on perheineen esiintynyt jokaisessa tapahtumassa alusta lähtien. Hän on johtanut Musiikin Ystävien salonkiorkesteria *stehgeigerien* tapaan. Musiikki esitetään aina akustisesti.

Esiintyjät ovat olleet kokeneita klassisen musiikin ammattilaisia. Ohjelmassa otetaan huomioon heidän jo ennestään osaamansa kappaleet, koska harjoittelukertoja Musiikinystävien salonkiorkesterin kanssa ei pystytä järjestämään kuin yhdestä kahteen. Usein oopperalaulajilla onkin monia musiikkinäytelmärooleja takanaan, joiden ohjelmistoa he voivat hyödyntää. Kangasalan Salonkimusiikista saadut palkkiot eivät muodosta merkittävää osaa esiintyjien tuloista. Myös heiltä vaaditaan tässä suhteessa talkoohenkisyyttä. Raimo Lintuniemi ei palkkiota koskaan pyytänyt, vaan sai aina päätöskonsertin lopuksi ”lasisen laulukirjan”, jota hän kukkapaketin muotoon käärittynä helskytti myhäillen yleisön edessä. Käytössä ei ole myöskään suurten konserttitalojen kaltaisia takahuoneita tarjoiluineen, vaan usein solistit odottavat esiintymisvuoroaan keittiössä jakkaralla istuen tai verannalla hyttysiä hätistellen. Esiintyjä ei jää etäiseksi ohjelmanumeronsa jälkeenkään, vaan monesti kuuluisakin solisti uskaltaa jäädä keskustelemaan pienen yleisön kanssa konsertin jälkeen tai väliajoilla.

4.2.4. Kangasalan Salonkimusiikin ohjelmisto

Salonkimusiikkikonserttien kappaletiedot oli mahdollista saada 23 konsertista (vuosilta 1996, 1999-2002, 2004, 2005). Ensimmäisten konserttien (1991-1995) soitto-ohjelmia ei ollut enää tallessa. Musiikinystävien yhdistyksen soittajia ja vakituista yleisöä haastatellessa on kuitenkin käynyt ilmi, että konserttien ohjelmat ovat olleet hyvin samankaltaisia tapahtuman alusta asti. ”*Meillä oli vähä sellane maine, että me soitetaan aina samoja kappaleita, vaikei se pitänyt paikkaansa*”, kertoo Juha Noenkivi, Musiikinystävien salonkiorkesterin pitkäaikainen soittaja. Teosvalinnat ovat osoittautuneet suosituiksi, joten niitä on soitettu yhä uudelleen. Tosiasia on, että Musiikinystävien salonkiorkesterissa soittaa harrastajia ja ammattimuusikoita sivutyönään, joten aikaa ei ole ollut joka vuosi kokonaan uuden ohjelmiston opetteluun. Toisaalta salonkimusiikin ohjelmiston teokset sisältävät runsaasti samoja sentimentaalisia tai hilpeitä elementtejä, joten yleisöstä saattaa tuntua siltä, että se kuulee aina ”samat kappaleet”.

Yksittäisen konsertin rakenne on samanlainen kuin ravintolamusiikkiohjelmissa: 10-16 teosta (40-55 minuuttia) ja puolivälissä ohjelmaa on n. 20 minuutin tauko. Kajanuksen populäärikonserteissa oli kaksi väliaikaa, ja kolme osiota erosivat toisistaan painottuen enemmän esim. wieniläisklassikoihin. Kappalejärjestykset noudattavat vaihtelevuuden periaatetta, mutta monet konsertit on myös omistettu jollekin teemalle esim. ”Ilta Romantiikalle” tai ”Pustan kaikuja”, jolloin ohjelma sisältää samantyyppisiä teoksia perättäin. Ensimmäisessä ao. konsertissa on ensimmäinen osa suomalaisia teoksia ja toinen puoli kansainvälistä ohjelmistoa. Marssi soitetaan edelleen useimmin joko konsertin aluksi ja/tai lopuksi.

Tuttujen säveltäjien joukossa on muutama oudompi nimi, joista ei löydy tietoa ollenkaan (A. Ferraris) tai hyvin vähän. Kirjoitusvirheet/vaihtelevat kirjoitusasut ovat vaikeuttaneet tiedonhakua. On myös mahdollista, että tunnetut säveltäjät ovat säveltäneet pienimuotoisia sävellyksiään kritiikin pelossa salanimien turvin.

OHJELMA 12.6.1999 klo 18.00-n.20.00 Kangasalan Lepokoti, kvintetti, solistina Herman Wallén, juontajana Matti Posio

Ristilukki	Jean Sibelius (solistina Herman Wallén)
Poloneesi	
Romanssi F-duuri	
Syystunnelma	Toivo Kuula
Aamulaulu	
Minä laulan sun iltasi tähtiin	Frans Linnavuori (H.W.)

Kullan murunen Oskar Merikanto (H.W.)

Väliaika

Le cygne	Camille Saint-Saëns
Wienerwaldin tarinoita	Johan Strauss nuor.
Tritsch-Tratsch polka	
Radezcky marssi	
Dobra-Dobra	Max Skalka & Felix Stahl
Romanialainen laulu ja tanssi	F. Volpatti

OHJELMA 7.6.2002 klo 19.00-20.00 pieni kotikonsertti, Miia Tepponen (viulu), Katja Kilpinen (piano) ja Ville Hautakangas (sello)

Napolilainen serenadi	Gerhard Winkler
O mia bella Napoli	
Chatterbox Rag	George Potsford
Serenade	Franz Schubert
Zigeuner du hast mein Herz gestohlen	Austin Egen, sov. Franz Grothe
Plaisir d'Amour	Giovanni Martini
Drunt'in der Lobau	Heinrich Strecker
Im Zigeunerlager	Max Oscheit

OHJELMA 5.6.2004 klo 20.30-n.23.00 kotikonsertti ”Pustan kaikuja”, septetti ja solistina Marjatta Airas, juontajana Matti Posio

Rakoczy March	sov. Francis Salabert (Frans Liszt?)
Pusztá-Song	Albert Loeser (?)
Unkarilainen tanssi nro 1	Johannes Brahms
Dorfkinder (valsseja operetista Mustalaisruhtinatar)	Emmerich Kálmán
Echos de la Puszta	A. Ferraris (tuntematon)
Lied und Csárdás (oper. Mustalaisrakkautta)	Franz Lehár (Marjatta Airas)
Marizán laulu (oper. Kreivitär Mariza)	Emmerich Kálmán (M.A.)
”Heijaa, heijaa” (oper. Mustalaisruhtinatar)	Emmerich Kálmán (M.A.)

Väliaika

Jadjan aaria (operetista Venus silkissä)	Robert Stolz (M.A.)
Viljalaulu (oper. Iloinen leski)	Franz Lehár (M.A.)
Zigeuner Rhapsodie	sov.? Lili Gyenes ²¹
Wenn die Puszta schweigt (Lied und Boston)	Emmerich Kálmán
„Hejre Kati“	Jenő Hubay
Ylimääräinen: Rumänisches Konzert	Pepi Huber

Jokaisessa salonkimusiikkitapahtumassa on ollut laulusolisteja, joten laulujen ja musiikkinäytelmien sävelmien sovitusten määrä on suurempi verrattuna aiempiin aineistoihin. Oskar Merikannon yksinlaulut muodostavat mieslaulajien ja Franz Lehárin operettiaariat naislaulajien pääohjelmiston. Em. säveltäjät erottuvatkin soitetuimpien säveltäjien taulukossa (vrt. Musiikinystävien soitetuimmat kappaleet taulukko). Ernesto di Capuan ja Eduardo de Curtisin italialaiset serenadit kuuluvat miessolistien esitetyimpiin lauluihin, esim. *O sole mio* on ollut tenorien tyypillinen ylimääräinen bravuurinumero (mm. Mika Pohjonen 2002). Salonkimusiikkitapahtuman soitetuimpien kappaleiden joukosta löytyvät myös Musiikinystävien orkesterin soitetuimmat valssit: Merikannon *Kesäilta*

²¹ ”Lili Gyenes og hendes 20 Zigeunerinder” on levyttänyt Polyphon –levymerkille 1930-luvulla Ruotsissa. Teos lienee hänen sovittamansa.

(soitettu konsertin ensimmäisenä kappaleena) ja Lehárin *Kultaa ja hopeaa*. Aiemmista aineistoista tutut Kuulan *Syystunnelma*, Armándolan *Sininen Paviljonki*, Linsenin *Kesäpäivä Kangasalla* ja Dvorakin *Humoreski op.101* ovat myös kuuluneet konserttiohjelmiin. Sen sijaan Boíldieun tai kenenkään muunkaan säveltäjän alkusoittoja ei ole esitetty. Karaktäärikappaleet ja operettisävelmät muodostavat nyt pääosan ohjelmistosta. Wienervalsseja on vähän suhteessa aiempiin määriin, mutta marssit ovat säilyttäneet parhaiten asemansa.

Soitetuimpia kappaleita Kangasalan Salonkimusiikin 22 konsertissa vuosina 1996 ja 1999-2004. Yhteensä 193 eri kappaletta, soittokertoja 282 kpl			Soitetuimmat säveltäjät (soittokerrat) Säveltäjiä ja/tai sovittajia yhteensä n.115		
O. Merikanto	Kesäillan valssi	6	Merikanto	36	Yksinlauluja, Kesäillan valssi
	Kullan murunen	4	Sibelius	21	Pikkukappaleita, sarja op.99
	Valse lente	4	Lehár	18	Operettisävelmiä, lauluja
F. Lehár	Viljalaulu op. Iloinen leski	5	Kálmán	13	Operettisävelmiä
	Kultaa ja hopeaa valssi	4	Brahms	12	Unkarilaiset tanssit 1-2, 4-6
R. Siczynski	Wien unelmieni kaupunki	4	Winkler	8	Romanttisia sävelmiä
G. Winkler	Napolitan Serenade	4	Knümann	7	Kansanlaulusikermiä
J. Brahms	Unkarilainen tanssi nro. 5	4	Ferraris	6	Czardas, Souvenir d'Ukraine
E. Elgar	Salut d'amour	4	Strauss	6	Czardas, marssi, polkat
J. Martini	Plaisir d'amour	4	Kreisler	6	Kleiner wiener marsch
J. Knümann	Russisch kansanlaulusikermä	3	Kuula	5	Tunnelmakuvia, kansanomaisia
V. Monti	Czardas	3	Melartin	5	Pikkukappaleita, Juhlamarssi
E. Di Capua	O sole mio	3	Siczynski	4	Wien unelmieni kaupunki op.1
H. Strecker	Drunt'in der Lobau Lied	3	Elgar	4	Salut d'Amour
J. Sibelius	Orkesterisarja op. 99	3	Di Capua	4	O sole mio, Maria Maria

Soitetuimpien Merikannon ja Sibeliuksen lisäksi muita suomalaisia ovat mm. Georg de Godzinsky (*Pohjolan yö*), Armas Järnefelt (*Berceuse*), Heino Kaski (*Suviyön akordi, Elegia op. 4*), Frans Linnavuori (*Minä laulan sun iltasi tähtiin*), Armas Maasalo (*Polkka op. 7 nro. 2*), Otto Palmgren (*Heijastus*), Selim Palmgren (*Valse Mignonne*), Emil Pahlman (*Sikermä suomalaisia kansanlauluja*) ja Hjalmar Backman (*Sunnuntaiaamuna*).

Salonkimusiikkitapahtuman teokset jaettuina kategorioihin (193 teosta)

Kappaletyyppi	kpl	%
Karaktäärikappale (Elegia)	32	18 %
Laulut, lied	25	13 %
Konserttikappale (Canzonetta)	22	11 %
Operettimusiikki, musiikkinäytelmät (ei oopperoita)	20	10 %
Romanttiset tunnelmakuvat	15	8 %
Marssit	12	6 %
Kansanlaulu- ja -sävelmäsovituksset (italialaisia, suomalaisia, ukrainalaisia jne.)	12	6 %
”Matkamuistot” (Souvenir d'Ukraine)	11	6 %

Musikaalisävelmät, saksalaiset iskelmät	10	5 %
Mustalaislaulut, Czardas	10	5 %
Foxit, Stepit, Ragit	8	4 %
Tango	6	3 %
Wienervalssit, valssit	6	3 %
Ooppera-aaria	4	2 %
Yhteensä	193	100 %

Edellä esitetty kappaleiden tyypittely, olkoonkin monilta osin keinotekoinen, tuo esiin salonkimusiikkiohjelmiston monipuolisuuden. Säveltäjiä ja teoksia on runsaasti. Monet kappaleet voi kuitenkin luokitella samaan aikaan useaan kategoriaan. Etenkin jako karaktäärikappaleiden, romanttisten tunnelmakuvien ja matkamuistojen välillä on mahdoton. Näiden kategorioiden yhteenlasketuksi prosenttiosuudeksi tulee em. taulukon mukaan 43% eli lähes puolet kaikista kappaleista, mikä antaa paremman kuvan tunnelmallisten ja ”kaukomaiden eksotiikkaa” sisältävien teosten merkittävästä osuudesta ohjelmistossa. Pusta-, Unkari- ja mustalaisaiheiset teokset muodostavat oman osuutensa. Selkeimmin on jaoteltavissa operetti- ja musiikkinäytelmien musiikki, laulut ja marssit. Kappaleiden joukossa ei ole aikaisemmista ohjelmistoaineistoista tuttuja alkusoittoja, finaaleja tai Barokin ajan teoksia. Wienervalssseja on vain muutama kuten Mozartin ja Puccinin ooppera-aarioita. Viime vuosisadan alun kaltaiseen isänmaalliseen paatokseen ei ole tarvetta, joten suomalaisten teosten osuus ei ole kohti nykypäivää tultaessa enää lisääntynyt. Suomalaisen luonnon ylistys sen sijaan on edelleen hyvin edustettuna. Kappaleet ovat pääosin 1800-luvulta ja 1900-luvun alusta ja säveltäjät saksankieliseltä alueelta. Mozartin *Turkkilainen marssi* ja *Paminan aaria* edustavat vanhinta musiikillista kerrosta, Lasse Mårtensonin *Myrskyluodon Maija* tuoreinta. Tämän päivän taide- tai populaarimusiikkia ei ole esitetty. Ohjelmiston rajauksessa on täten noudatettu viime ja edellisvuosisataista ihannekuva.

Parafraaseja, sarjoja ja potpureita on soitettu konserteissa yhdeksän kappaletta. Kansanlauluista tehtyjä sikermiä ja fantasioita on esitetty muutaman kerran. *Kesäillan valssia* lukuun ottamatta ovat ketjun muotoon sävelletyt teokset menettäneet suosiotaan.

5. Yhteenveto ja johtopäätökset

Tässä lopputyössä olen pyrkinyt käsittelemään monipuolisesti salonkimusiikkia kulttuurissa. Salonkimusiikin musiikillisten piirteiden ja ohjelmistojen lisäksi olen kiinnittänyt huomiota erilaisiin soittoympäristöihin, yleisöön ja esiintyjiin. Salonkimusiikki ei ilmene yhteiskunnassa erillisenä ilmiönä, joten oman huomionsa ovat saaneet teollistumisen ja teknistymisen tuomat innovaatiot, taidemusiikki-instituutioiden alkutaipaleet, porvarien esiintulo, kansanvalistusaate, Suomen asema

Venäjän suurruhtinaskuntana sekä osin tästäkin johtunut Suomessa vallinnut kansallishenkinen ajattelumaailma. Yhteiskunnallisilla muutoksilla, teknisillä innovaatioilla ja ajattelutavoilla on ollut vaikutuksensa salonkimusiikin ohjelmiston sisältöön, sen leviämiseen, estetiikkaan ja sointikuvaan. Salonkimusiikki herätti aikanaan paljon mielenkiintoa ja vastustusta. Sen avulla moni muusikko, säveltäjä, sovittaja, nuottikauppias ja ravintoloitsija elätti itsensä, mutta huvittelun taustamusiikkina sekä tunteisiin vetoavien piirteiden vuoksi sen vastaanotto oli ristiriitaista. Salonkimusiikki oli aikansa populaarimusiikkia, joka soi 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle, lähes jokaisessa musiikkia sisältävässä tilaisuudessa.

Salonkimusiikki itsessään ei ole yksittäinen tyyli tai musiikin laji, vaan sen ohjelmisto on muodostunut useiden vuosikymmenien aikana musiikin eri tyyleistä - taidemusiikin tunnetuimmista teoksista, musiikkinäytelmien lauluista tai kansanlaulusovituksista. Ranskalaisten ja saksalaisten säveltäjien uutuudet saapuivat Suomeen 1800-luvun loppupuolella nopeasti, kun Pietariin höyrylaivaliikenteellä matkustaneet kansainväliset yhtyeet ja orkesterit pysähtyivät esiintymään myös suomalaisissa hienostoravintoloissa ja kylpylöissä. Jokainen soittotapahtuma, oli se sitten teatterin väliaikamusiikkia, piknik-konsertti tai työväeniltojen alkumarssi, teki kappaleita tunnetummaksi. Samalla kappaleen suosio joko kasvoi tai sitä soitettiin yleisön mielestä jo liikaa, jolloin siihen kyllästytettiin. Pääasiassa Suomessa soitettu salonkimusiikki pysyi hyvin keskieuropalaisena.

Helsingin kaupunginorkesterin alkutaipaleet muodostavat kiinnostavan taustan, jota vasten salonkimusiikin arvostusta on tässä lopputyössä tarkasteltu. Einari Marvian ja Matti Vainion (1993) tutkimukset tuovat ilmi, kuinka sanomalehdissä salonkimusiikiksi kutsuttuja teoksia pidettiin ”huonona musiikkina”. Samaisella musiikilla pyrittiin myös ylevöittämään yhdistysten iltoja ja tansseja. Kangasalan Salonkimusiikki –tapahtumassa säveltäjien pienimuotoiset teokset ovat tapahtuman pääosassa ja ne edustavat kuulijoille taidemusiikkia. Arvon (nousuun) muutokseen on vaikuttanut populaarimusiikin kehitys useiksi erilaisiksi alalajeiksi sekä (nais-)muusikon ammatin arvostuksen nousu.

Salonkimusiikki on käyttömusiikkia, jolla on ja oli erilaisia tehtäviä. Sen päätehtävä on yhä viihdyttää ja houkutella asiakkaita. Salonkimusiikin sentimentaalista ohjelmistoa hyödynnetään edelleen kaupallisissa tarkoituksissa. Etenkin television mainosmusiikkina käytetään usein tunnettuja taidemusiikin teoksia; lattianpesuainetta on myyty Bizet’n Carmenin tahtiin ja kameran hienouksia esiteltäessä on taustalla soinnut Joutsenlampi-baletin musiikkia. Tunteiden herättämistä musiikin keinoin on tutkittu ja tuloksia on hyödynnetty esimerkiksi musiikkiterapiassa. Kaupallista tilausta on

etenkin rauhoittavalle ja rentouttavalle musiikille. Tämän ajan hengen mukaista on etsiä kaikkea sellaista, mikä tuottaa mielihyvää, sillä se myy.

Klassista musiikkia koskevassa keskustelussa nousee aika-ajoin esille konserttikävijöiden vähyys. Yleisöä on houkuteltava paikalle ”suurilla esiintyjänimillä” ja ”hittikappaleilla” kuten vaikkapa iskelmämusiikin konsertteihin. Robert Kajanuksen Seurahuoneella (1882-1902) pidetyillä Populäärikonserteilla ja Kangasalan Salonkimusiikki –tapahtumalla (1991-2004) ei ole ollut ongelmia saada konserttitilojaan täytetyiksi kuulijoista. Kummatkin tapahtumat keskittyivät klassisen musiikin suosituimpien teosten esittämiseen ja tarjolla on ollut konditoriaherkkuja. Tosin, nykypäivänä herkutteleminen tai rupattelun ääniä ei sallita musiikin soidessa. Kurinalaisen konserttikäyttäytymisen taustalla on kyse musiikin ja ruumiillisuuden välisestä suhteesta, johon kuuluu mm. protestanttinen ihanne itsekurista. Myös levotonta käyttäytymistä lisäävä alkoholitarjoilu ja -nautiskelu ovat nykyisin konserteissa vähäisempää kuin 1800-luvulla. Seurahuoneen populäärikonsertit muistuttivat täten enemmänkin kevyttä huvitilaisuutta, ja Kangasalan Salonkimusiikki –konsertit ovat puolestaan lähempänä juhlaa ja sivistäviä taidemusiikin konsertteja.

Raja populaarimusiikin ja klassisen taidemusiikin välillä elää jatkuvassa muutoksessa. Ideoita omi- taan ja lainataan puolin ja toisin. Samanlaisten hengen- ja ruumiinravinnon lisäksi Kajanuksen populaarikonsertteja ja Kangasalan Salonkimusiikkia yhdistää ehdoton varojen keruun tarve. Julkisen rahallisen tuen ollessa pientä on turvauduttava hyväksi koettuihin keinoihin lipputulojen saamiseksi. Kulttuurialan toimijoille on tänä päivänä ehdotettu sponsoreiksi yrityksiä. Ne eivät kuitenkaan tule mukaan pieniin yleisötapahtumiin. YIT-Yhtymä OYJ:n kehitysjohtaja Juha Kostiainen totesi *Kulttuurista potkua elinkeinoelämälle* -seminaarissa; ”*Esimerkiksi teatterin ja musiikin tuottajat voisivat neuvotella yhteisiä sopimuksia, joiden laajuus ja volyymi houkuttelisivat yrityksiä yhteistyöhön*” (Tamperelainen, 2.11.2005). Yritykset lähtevät mukaan tukemaan suuret areenat täyttäviä spekteleita, kuten on nähty Pavarottien yms. vierailujen yhteydessä. Kangasalan Salonkimusiikin kaltainen tapahtuma osoittaa kuitenkin, että yleisö ja esiintyjät arvostavat myös pientä ja intiimiä konserttitapahtumaa.

Populäärikonserttien malli elää edelleen. Klassismin ja romantiikan ajan teoksia ujutetaan tuntemattomampien nykysävellysten lomaan kaupunginorkestereiden ohjelmissa. Tällä tavoin kokonaisuutta yritetään keventää kuulijaystävälliseksi, sillä klassiselle musiikille omistautuneita radiokanavia lukuun ottamatta mediasta kuullaan harvoin atonaalista ja symmetrian muotoja rikkovaa musiikkia. Moderni taidemusiikki ei yksin riitä täyttämään konserttisalia, ja sen järjestäminen on täten taloudellinen riski, vaikka tämän päivän taidemusiikki- ja salonkimusiikkikonsertteja pääsevät kuulemaan

kaikki ammattiin ja tuloluokkaan katsomatta. Populäärikonsertteihin pystyi osallistumaan vain kaiken vaurain kansanosa. Nykypäivänä konserteissa käymisessä ei ole kyse enää lipunhinnasta vaan arvostuksesta ja kiinnostuksesta tiettyyn musiikin lajiin.

Katsaus salonkiohjelmistoihin 1800-luvun loppupuolelta aina Kangasalan Salonkimusiikkiin osoittaa, että ohjelmisto on pysynyt melko muuttumattomana. J. Sibelius ja O. Merikanto nousevat soitetuimmiksi säveltäjiksi Kangasalla. Mielikuva ja käsitykset historiallisesta salonkimusiikista 1800-luvun loppupuolelta vahvistuivat niin voimakkaiksi sen laajan käytön vuoksi, ettei Kangasalla ohjelmistoon ole hyväksytty juurikaan uudempia sävellyksiä. Saatavilla olleen aineiston puitteissa en löytänyt merkkejä siitä, että salonkimusiikin esittäminen olisi jatkunut täysin katkeamattomana perinteenä aina 1800-luvun Helsingistä Kangasalan Musiikinystävien yhdistyksen perustamiseen asti. Kirsti Gallen-Kalelan elämäkerrassa (Raivio 1997, 151) *Sello sulhasena* hän kertoo soittaneensa Ilmari ja Gerda Weneskoskien kanssa tamperelaisessa Mokka –kahvilassa välillä jopa neljä kertaa viikossa vuonna 1918. Tammer-hotellin (toimintaa alkaen 1912, valmistui 1929) roskakatoksesta pelastettu salonkiyhtye Arcuksen nuotisto osoittaa ainakin sen, että naapurikaupungissa Tampereella hienostoravintolassa oli mahdollista kuulla elävää salonkimusiikkia ainakin 1950-luvulle asti. Musiikinystävien johtajan Aarno Salmelan kaltaiset monipuoliset ja lahjakkaat muusikot, jotka soittivat sekä teattereissa, ravintoloissa että taidemusiikin kokoonpanoissa olivat tärkeitä salonkimusiikkiperinteen jatkajia. Aarno Salmelan oppilas viulisti Juhani Tepponen on puolestaan jatkanut Kangasalan Salonkimusiikissa perinteitä.

Vaikka historiallinen populaarimusiikki ei soikaan enää joka puolella, ovat sen soinnilliset piirteet omaksuttu nykypopulaarimusiikin piirteiksi. Mm. vibraton ja rubaton käyttö ovat tärkeitä piirteitä arvioitaessa tangokisojen finalisteja. Taivaallinen kilinä ja räminä (Kurkela 1999, 84) sekä tanssirytmien antava basson jytke ovat olennaisia piirteitä rapissa ja hiphopissa. Radiokanavat mainostavat soittavansa tuoreimpia ja uusimpia hittejä, sillä ajan hermolla pysyminen koetaan tärkeäksi ja takapajulaksi leimautumista pelätään. Salonkimusiikkiohjelmitot osoittavat, että Suomessa elettiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa kansainvälisen populaarimusiikin ajan hermolla ja kuunneltiin samoja kappaleita kuin Keski-Euroopan metropoleissa.

Tämän päivän populaarimusiikissa on (radioilla ja musiikkilehdillä) tapana muodostaa hittilistoja soitetuimmista kappaleista. Tutkimaani aineistoon viitaten olen laatinut oheisen Top10 –listan (järjestyksellä ei ole merkitystä), joka voisi olla yksi esimerkki historiallisen populaarimusiikin soitetuimmista ja täten suosituimmista kappaleista kautta aikojen:

Top10

J. Brahms: Unkarilainen tanssi nro 5

V. Monti: Czardas

J. Strauss: Radetzky marssi

A. F. Boildeau: Bagdadin kalifi -oopperan alkusoitto

O. Merikanto: Kesäillan valssi

G. Winkler: Napolilainen serenadi

E. Elgar. Salut d'amour

E. Waldteufel: Luistelijat valssi

W. A. Mozart: Taikahuilun oopperapotpuri

F. Lehár: Vilja Lied

Lähteet

Tutkimuskirjallisuus

Ala-Könni, Erkki, Kaurinkoski, Tuula, Nieminen, Marjut, Virtamo, Keijo ja Gothóni, Arja (toim.) 1977. *OTAVAN iso musiikkitietosanakirja 2. Dallapiccola-Hervé*. Helsinki: Otava (Keuruu).

Augustin, Andreas – Kolbe, Laura 2003. *Hotel Kämp Helsinki - The most famous hotels in the world*. The Most Famous Hotels in the World.

Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. Basic Books.

Brody, Elaine 1988. *PARIS The Musical Kaleidoscope 1870-1925*. Lontoo: Robson Books Ltd.

Dahlström, Fabian, Salmehaara, Erkki, Wuorela, Hannu (toim.) 1995. *Suomen musiikin historia. Keskiäika – 1899/1, Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1938. *Toivo Kuula elämäkerta*. Porvoo: WSOY.

Fulcher, Jane 1987. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. New York.

Helle, Knut, Norborg, Lars-Arne ja Valpola, Veli (toim.) 1986: *Suuri Maailmanhistoria. Osa 11, Vahva Eurooppa 1815-1870*. Koko Kansan Kirjakerho Oy. Belgia: Brepols.

Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Jyväskylä: Gummerus.

Hirn, Sven 1992. *Operett i Finland 1860-1918*. Ekenäs: Ekenäs Tryckeri Aktiebolag.

Isopuro, Jukka, Paananen, Riitta-Liisa, Korhonen, Kimmo, Suurpää, Lauri ja Valsta, Heikki (toim.) 1989. *Sävelten maailma 2*. Helsinki: WSOY.

Jalas, Jussi 1981. Lehmüksela, Olavi (toim.). *Elämäni teemat*. Helsinki: Tammi.

Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Bolly Boy. Jazz-kulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki.

Jalkanen, Pekka - Kurkela, Vesa 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Porvoo, Helsinki: WSOY.

Kurkela, Vesa 1998. *Orientalismi ja suomalainen iskelmä. Tutkimusongelmia ja yleispiirteitä*. Teoksessa Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.): *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.

Kurkela, Vesa 1999. *1800-luvun sointikuva ja populaarimusiikki Lähtökohtia varhaisen populaarimusiikin soinnin tutkimiseen*. Etnomusikologian vuosikirja 1999, toim. Jarkko Niemi, s.73-90.

Kurkela, Vesa 2014. *Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki*. Teoksessa Markus Mantere ja Vesa Kurkela (toim.): *Critical Music Historiography. Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Forthcoming, Ashgate.

Laitinen, Kari 1993. *Sotilasmuusikot 1700-luvun lopun Suomen musiikkielämässä*. Teoksessa Lappalainen, Jussi T. (toim.). *Kasarmin aidan kahden puolen – kaksisataa vuotta suomalaista varuskuntayhteisöä*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. Vammalan Kirjapaino Oy.

Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832-1971*. Helsinki: Yliopistopaino.

Marvia, Einari – Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882-1982*. Juva: WSOY.

Pekkalainen, Tuulikki 1996. *Marssin ja valssin vuosisata*. Turun Työväenyhdistyksen Soittokunta. Kaarinan Tasopaino.

Piipponen, Timo 1999. *Kolme tenoria, taide ja populaari suomalaisissa musiikkilehdissä*. Etnomusikologian Pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Poroila, Heikki 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Raivio, Kaari 1997. *Suuren isän varjossa. Kirsti Gallen-Kallelan elämä*. Keuruu: Otavan kirjapaino.

Sadie, Stanley 1980. *The new Groves dictionary of music and musicians 4: CASTRUCCI-COURANTE*. London: Macmillan.

Salmehaara, Erkki 1996: *Suomen musiikin historia. 1885-1918/2, Kansallisromantiikan valtavirta*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888*. Turku: Turun yliopisto.

Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus: Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.

Tegen, Martin 1986. *Populär Musik under 1800-talet*. Stockholm: Edition Reimers AB.

Tunley, David 2002. *Salons, Singers and Songs: A Background to Romantic French Song, 1830-1870*. Aldershot: Ashgate.

Tommila, Päiviö 1982. *Helsinki kylpyläkaupunkina 1830-50-luvuilla*. Helsinki-Seura. Karprint, Huhmari.

Vainio, Matti 1992. *Orkesteri etsii tietään – Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Valanto, Juhani 1994. *Herrasväen kesäretkiä Näsijärvellä sata vuotta sitten*. Teoksessa *Herrasväen kesäretki – kesänviettoa Tampereen seudulla sata vuotta sitten*. Tampereen museoiden julkaisuja 32. Tampere: Kirjapaino Hermes.

Weber, William 2004. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London*,

Paris and Vienna Between 1830 and 1848. Ashgate.

Willberg, Leena 1994. *Huviloita Näsijärven rannoilla 1870-1910-luvuilla.* Teoksessa *Herrasväen kesäretki – kesänviettoa Tampereen seudulla sata vuotta sitten.* Tampereen museoiden julkaisuja 32. Tampere: Kirjapaino Hermes.

Aineistolähteet

Lehtiartikkelit

Aro, Eero, päätoimittaja ja opettaja.: Lehtiuutisia Kangasalan Musiikinystävät ry:n perustamisesta ja konserteista. Kangasalan Sanomat (nro 44) 3.11.1945, (nro 45) 10.11.1945, (nro 8) 23.2.1946, 19.10.1945, 27.11.1954

Kiviruu, Martti 1983. *Soittamisen aikaa...Musiikkimuistoja vuosien takaa.* Kangasalan Joulu – lehti s. 20. Kangasala Seura.

Korhonen, Kimmo 2002. *Modernin orkesterin aikakausi.* Classica 27.9.2002. s. 22-27.

Lehto, Viljo 1982. Kangasalan joulu –lehti s. 20. Kangasala Seura.

Piekkala, Kirsi-Marja 2000. *Kymmenen salonkimusiikkia.* Kangastus –lehti. Kangasalan kunnan henkilökunnan sisäinen lehti. Toukokuu.

Summanen, Maire 1984. *Kangasalan Musiikin Ystävät.* Kangasalan Joulu –lehti s.21-24. Kangasala Seura.

Tulenheimo, Pertti 1980. *Oi Vehoniemi Sä siunattu helmi Hämeen ja sydän koko Suomen.* Kangasalan Joulu –lehti s. 24. Kangasala Seura.

Internet-lähteet

Sparr, Kenneth 1997. ”*Den förbättrade sittran.*” Katalog över musik i tryck och handskrift för den svenska lutan. Nynäshamn, Ruotsi. (<http://w1.852.telia.com/~u85210922/SITTRA1.htm> poistettu)
Samat ohjelmatiedot löydetävissä myös lähteestä: Sparr, Kenneth: *Den svenska lutan in en anonym målning från 1800-talets början.* Teoksessa Dokumenterat 34 – Bullet från Statens musikbibliotek: s. 40.
http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/files/2012/12/dokumenterat_34.pdf
(tarkistettu 11.5.2015)

Kurkela, Vesa.(2000): *Potpourria tunnetuista melodioista. Ketjumuoto ja populaarisuus.* Suomalainen populaarimusiikki 1900-luvulla: tyyli ja tuotanto –projekti. Julkaistu Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen kotisivuilla. (Poistettu internetistä, olemassa tulosteena)
<http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/aineisto/potpuri.html>

Lehtonen, Jussi 2001. *KANGASALAN LEPOKOTI kulttuuria ja kuuluisuuksia vuodesta 1910.* Kangasalan Lepokoti-säätiö. Myös internetissä Kangasalan Lepokodin kotisivuilla:
<http://www.elisanet.fi/kangasalan.lepokotisaatio/historia.shtml> (tarkistettu 6.5.2015)

Salon Orchester Leipzig 16.3.2002. *Salon Orchester Leipzig zum Konzert in Wiehl.*
<http://www.wiehl.de/aktuelles/neuigkeiten/nachrichten/953-salon-orchester-leipzig-zum-konzert-in.html> (tarkistettu 11.5.2015)

Haastattelut

Noenkivi, Juha (2002). Kangasalan Salonkimusiikin pitkäaikainen muusikko. Kangasalan Musiikinystävien yhdistyksen historia. Haastattelu tekijän hallussa.

Salmela, Sirkku (2002). Aarno Salmelan tytär. Kangasalan Musiikinystävien yhdistyksen historia. Haastattelu tekijän hallussa.

Muu lähdemateriaali

Posio, Matti 1991-2004. Kangasalan Salonkimusiikin käsiohjelmat. Kangasalan kunta.

Kangasalan Musiikinystävät ry:n arkisto. Konsertti- ja soitto-ohjelmat sekä nuottiluettelo alkaen vuodesta 1945. Trio Ridotto/Arcuksen nuottiluettelo.

Kangasalan Salonkimusiikin soitto-ohjelmat 1991-2004. Muistiinpanot tekijän hallussa.

Ohjelmalehdet Helsingin yliopiston kirjaston arkistosta (HYK), pienpainatekokoelma:

Affischen 25.8.1873 – 7.1.1874

Program-Blad. 25.9.1882 – 30.12.1882

Program-Bladet 1.1.1893 – 29.4.1894

Variété-Bladet 6.6.1895 – 5.9.1895